irina mavrodin

A face și/sau a spune despre a face • Oralitate și scripturalitate • „Mîna care scrie" sau Modurile impersonalizării creatoare • „Nuntirea miraculoasă" • Impersonalizarea ca raport sinestezic între spațiul existențial și cel scriptural • „Decolarea" proustiană • Lirism și impersonalizare • „Diseminarea" ca mod al impersonalizării • Eul creator în istorie și societate • Impersonalizare, inspirație, fabricație poetică • Subiectul zerologic (non-eul paragramatic) • Izomorfisme de structură între modurile impersonalizării ca „text" și „textul" socio-cultural-istoric • Impersonalizarea ca alienare/dezalienare • Relația acțiune artistică/material/operă

ARCUL ARTII.ro

poietică și poetică

editura univers

POIETICĂ
și
POETICĂ

IRINA MAVRODIN

ARGUMENT

Poietica *şi* poetica sînt văzute aici în *diferenţa* lor, spre a fi propuse ca o poietică/poetică, raport în care diferenţa, menţinută, este perpetuu transgresată.

E o încercare de a dinamiza, prin punerea lor într-o relaţie dialectică, două concepte ce referă, fiecare în mod propriu, la o epistemologie a scriiturii ca praxis.

Aceasta fiind premisa, o serie de alte concepte cu care vom opera vor fi, în consecinţă, dinamizate prin reunirea lor în cupluri antinomice ce tind a-şi rezolva statutul paradoxal la nivelul unui nou concept.

Nu vom investiga cele două domenii (poietică, poetică) încercînd o identificare cu poziţia cercetătorului de literatură — poeticianul, sau poeticianul, ori, în accepţia cea mai largă a acestor termeni, teoreticianul şi criticul literar — situat *în afara* spaţiului de creare a operei în materialitatea ei şi care vine doar ulterior spre a număra, a măsura, a contabiliza, a clasifica tot ceea ce ţine de acest proces şi de produsul lui, asumîndu-i descoperirile printr-un demers ce le alienează de propria lor sursă.

Investigarea noastră, *menţinînd ca util termen de referinţă acest tip de demers*, pentru a-şi valida, şi dintr-o altă perspectivă, propriile-i rezultate, va proceda *dinlăuntru*, de pe poziţiile teoreticianului şi criticului literar care este scriitorul însuşi în cursul procesului prin care îşi instaurează opera. E vorba, în

Scanned with OKEN Scanner

acest caz, de un scriitor ce, într-un anume moment al istoriei literare, pe care vom încerca să-l aproximăm pe temeiul observării literaturii franceze, ce ne apare exemplară sub acest raport, îşi discursivizează propria-i practică de creaţie.

Vom descrie, în consecinţă, *din perspectiva scriitorului*, o relaţie încă prea puţin explorată în mod oarecum sistematic: poietica în deschiderea ei către poetică, aceasta din urmă ca emanaţie a unei poietici. Subiectul care priveşte este aici scriitorul ce este şi ştie că este (că se situează) într-un „înlăuntru-în afară": în procesul prin care se instaurează opera, discursivizat (conştientizat, teoretizat) de însuşi cel ce participă la el printr-o practică efectivă, adică de scriitorul însuşi.

E un mod de a mărturisi că propriile noastre cărţi de pînă acum, cele de poezie ca şi cele de teorie şi critică literară, intră în dialog cu cele spuse în această carte, către care, pe multiple căi, ne-au dus.

Situîndu-ne într-un loc din care încercăm să comparăm, să confruntăm propria noastră experienţă cu cea a mai multor creatori, deci într-un loc de generalizare ce ne interzice să recurgem la un discurs metaforic, discontinuu, nonsintetic, prin care se poate comunica eficient doar o anume şi singură experienţă de creaţie, ireductibilă la o alta, am asumat un (meta) discurs conceptualizat, ce tinde către sistematizare, integrîndu-i cunoaşterea de tip metaforic comunicată de (meta) discursurile particulare pe care le-am avut în vedere, acordînd, aşadar, unor metafore recurente — într-un corpus eterogen, emanînd de la autori diferiţi — identice sau sensibil apropiate, statutul de concept.

Am considerat poietica/poetica şi în coincidenţa amîndurora în însăşi imanenţa operei. Coincidenţă vizată sau nu de scriitor, şi prin care el, uzînd de multiplele modalităţi ale figurii numite „punere în abis" („mise en abyme"), o desemnează ca atare pentru cititorul operei, făcut astfel părtaş la tehnica de producere a acesteia, la procesul prin care o poietică (acţiunea prin care este instaurată opera) devine o poetică (spunere despre acţiunea prin care este instaurată opera).

Înţelegem deci acest cuplu conceptual poietică/poetică şi într-o accepţie ce-l poate transcrie ca triadă: poietică/poetică/„poietică", reluarea primului termen, dar între ghilimele, vrînd

să desemneze actul, *diferit pentru noi ca specific* de cel indicat de primul termen, prin care opera, ca sumă de virtualități organizate într-un mod ce-i este propriu, se realizează în cursul lecturii, „în lume și pentru lume" (Blanchot). Acestui ipotetic cititor i se poate , așadar, conferi un rol auctorial simetric (dar nu de natură identică) cu cel al creatorului, rol ce ar putea face obiectul unei „poietici". Aceasta ar descrie relația cititorului cu opera pe cale de a se realiza în cursul actului de lectură. Dar „cititor" este și scriitorul, „cititor" într-un mod specific, actul prin care își instaurează opera definindu-se și ca „lectură" a „textului" lumii în infinitele sale modalități.

Pentru unii teoreticieni, rolurile sînt interșanjabile: scriitorul este cititorul, cititorul este scriitorul, relația fiind pusă în ecuație într-un mod inatacabil formal. « Écrire c'est se faire aussitôt lecteur. Lire c'est se faire aussitôt écrivain" (Ricardou). Fără îndoială, există la originea acestui gen de afirmații și nevoia de a impune polemic un nou mod de a gîndi literatura, în consonanță cu înseși schimbările survenite în modul de a face literatura. Formalizată astfel, radicalizată astfel, ideea se impune și se reține ușor. Simetrice, lapidare ca o demonstrație de geometrie, fraze ca acelea citate mai sus intră într-un circuit larg, devenind clișee, adevăruri (aproape) unanim admise și pe care nimeni nu le mai pune în discuție (cel puțin pentru un timp). Adevăruri ce de fapt, scoase din primul lor context, spun acum altceva, falsificînd ideea inițială: pentru Kristeva, Ricardou etc. identificarea acțiunii de a scrie cu cea de a citi și a acțiunii de a citi cu cea de a scrie nu are loc la nivel ontologic (cel puțin ei nu afirmă nicăieri acest lucru), ci doar la nivelul unui mecanism aparent, controlabil printr-un operator comun, „dialogul între texte", „intertextualitatea", mecanism a cărui descriere ne poate fi de mare folos în cunoașterea unei fenomenologii a actului de a scrie și, respectiv, a celui de a citi.

Cartea aceasta își propune, așadar, să invite și la de-construirea unora dintre clișeele „frumoase" ce aparțin poeticilor actuale, în vederea re-învestirii lor cu un nou sens, cel impus de o cercetare făcută din perspectiva studierii comportamentului prin care creatorul își instaurează opera și a relației specifice dintre cei doi termeni (creator, operă pe cale de a se face).

Biblioteca de limbi și literatură

Scanned with OKEN Scanner

Ea îşi propune totodată să invite la de-construirea (în vederea aceluiaşi scop şi din aceeaşi perspectivă) unor „frumoase“ clişee ce aparţin reflecţiei „tradiţionale“ asupra literaturii. Cu începere din perioada pe care am numit-o cea a rupturii dintre „oralitate“ şi „scripturalitate“, dintre o scriitură de tip „reprezentativ“, „expresiv“ şi una de tip „productiv“ (perioadă cînd, după noi, poate fi situată tendinţa de constituire a poieticii într-o ştiinţă), un număr tot mai mare de concepte cu care opera reflecţia tradiţională asupra literaturii capătă noi conţinuturi, şi aceasta în urma interogaţiei continue la care este supusă literatura de către scriitorii înşişi.

Cele mai multe dintre aceste concepte suferă o adevărată mutaţie, unele dintre cele de semn negativ fiind acum marcate pozitiv („monotonie“, „fabricaţie“, „sterilitate“, operă „livrescă“, „operă imperfectă“, de exemplu), unele dintre cele de semn pozitiv fiind acum marcate negativ sau, mai bine spus, fiind marcate ca mai puţin pertinente sau mai puţin productive în abordarea textului literar („talent“, „inspiraţie“, „eu liric“, „capodoperă“ etc.). Începe acum, şi se realizează, un fel de despuiere a scriitorului — nu numai consimţită, dar şi provocată şi grăbită de către acesta — de tot ceea ce însemnase pînă atunci individualitatea şi prerogativa sa de „creator“ („demiurg“). Însuşi statutul său ontologic suferă o adevărată mutaţie, odată cu acea schimbare de direcţie a privirii sale dinspre operă înspre facerea operei. Opera rămîne ţinta sa (şi aceasta nici măcar în toate cazurile; cf. Valéry, şi chiar Gide), dar nu unică, ci dublată de o alta, care este ştiinţa de a face opera.

Un întreg sistem conceptual se modifică în esenţa lui tocmai în măsura în care scriitorul conştientizează faptul că opera sa este produsul unei *munci*, că ea este o valoare creată prin muncă, printr-o muncă al cărei specific el va voi — cu consecvenţă, cu încăpăţînare, în ciuda dificultăţilor de care tentativa sa se izbeşte, unele ţinînd de înseşi prejudecăţile foarte înrădăcinate ale unei gîndiri ce ignoră acest aspect al creaţiei sale — să-l descrie în primul rînd în fenomenologia dar şi, adeseori, în esenţa sa. Ideea de muncă, activitate, practică începe să primeze în faţa aceleia — care avusese pînă atunci o prioritate absolută în abordarea criticilor, dar şi în ceea ce credeau scriitorii înşişi despre ei

însişi — de har, talent, vocaţie, inspiraţie. Opera este tot mai mult considerată a fi ceea ce este în funcţie de ceea ce este munca investită în ea. Prin specificul acestei munci este determinat şi specificul operei de artă.

Corpusul pe care vom lucra cu precădere va fi constituit din metaliteratura scrisă de creatorul de literatură: jurnale, corespondenţă, notaţii de lucru, interviuri, eseuri etc., adică orice tip de text ce comunică date pozitive de poietică, altfel spus, observaţii directe asupra unei experienţe imediate, concrete, a subiectului angajat în actul creator şi care, totodată, printr-un efort de introspecţie, vrea să-l descrie. Rezultatele noastre se vor întemeia însă şi pe cercetarea operelor literare, mai cu seamă în măsura în care sînt şi metaliterare. Scriitorii la care ne referim figurează pentru noi printre iniţiatorii dar şi printre constructorii unor poietici/poetici ce se constituie într-o POIETICĂ/POETICĂ globală ce poate fi asumată ca „modernă" de ultimele decenii.

Această carte vrea, prin urmare, să confrunte cu propriile ei începuturi — începuturi ce nu trebuie limitate doar la o anume dată în timp, ci care trebuie văzute ca succesiune, fiecare nouă operă fiind un nou început — noua ştiinţă a literaturii instituită de epoca noastră. În mişcarea plină de forţă prin care s-a constituit, ea pare uneori că şi-a uitat originile, sursele ce au alimentat-o într-un moment sau altul, şi care o alimentează perpetuu, sau că şi le ignoră în mod voit.

Specificul literaturii, astăzi atît de contestat de orientarea pragmatică a cercetării literare, există el oare, totuşi?

Dacă lectura poetică, „imanentă" (termenul nu are sens decît dacă îl înţelegem în chip foarte relativ) a operei pare a nu fi putut da un răspuns mulţumitor, poate că trebuie stabilit un contact cu literatura şi prin mijlocirea a ceea ce vom numi o lectură poietică. Drumul ce părea că se înfundă se va deschide poate dintr-o dată către un loc mereu intact, mereu altminteri oferit unor noi cunoaşteri.

Scanned with OKEN Scanner

Partea întîi

A FACE ȘI/SAU A SPUNE DESPRE A FACE

„Am încercat să-mi analizez starea de deprimare; cum creierul meu e hărțuit de conflictul interior dintre două moduri de gîndire, critică și creatoare."

Virginia Woolf

„Geneza ca mișcare formală constituie esențialul operei."

Paul Klee

Scanned with OKEN Scanner

Consensuri actuale relativ stabile, şi pe care le luăm drept repere în aceste preliminarii, definesc poietica drept o ştiinţă autonomă (subsumată unei ştiinţe globale a literaturii), cu obiect specific deci: creaţia ca proces, ca activitate. Poietica este, aşadar, ştiinţa despre activitatea specifică prin care este instaurată opera, despre „raportul care-l uneşte pe artist cu opera sa pe cale de a se face ", nu cu opera ca „proiect", nici cu opera ca produs finit, ştiinţa despre „etapele traseului dintre geneză şi structură" [1], structura însăşi fiind obiectul de studiu al poeticii. Relaţia specifică prin care cititorul este legat de operă în cadrul actului de lectură ar putea fi, de asemenea, văzută ca obiect al unei „poietici" [2], ce s-ar interfera cu domeniul pragmaticii dar nu ar coincide cu acesta, ultimul studiind cu prioritate modul în care mecanismele receptării cad sub incidenţa unor consensuri sociale.

Poetica este definită drept ştiinţa despre alcătuirea „sintactică" a operei (operelor) ca atare, considerată(e) în materialitatea ei (lor) neutră. Neutralitate ca sistem de virtualităţi (la nivel semiotic: opera ca semn, ca obiect semnificant) ce se actualizează (la nivel semantic) în spaţiul lecturii. Neutralitate, aşadar, dată ca atare doar strict metodologic, opera neputînd fi produsă şi receptată decît în funcţie de actul concret al unei lecturi. „Lectura" făcută de scriitorul ce se află în curs de a-şi scrie opera, actul său scriptural fiind şi unul de situare faţă de şi de redistribuire a unor „texte" de care el are, în mod i-mediat sau mediat, ştiinţă, lectură făcută de cititorul ce „consumă" opera (Valéry), operă ce-şi actualizează virtualităţile abia prin mijlocirea lui.

Într-o definire care asumă şi o perspectivă diacronică [3] poetica este: 1. orice teorie internă a literaturii 2. alegerea făcută de un autor printre toate modurile posibile ale operei 3. codurile normative construite de o şcoală literară, ansamblu de reguli practice a căror aplicare devine obligatorie. Sînt cele trei sensuri „tradiţionale", dintre care mai ales primul interesează cercetarea modernă. „Astfel înţeleasă, poetica îşi propune să elaboreze

Scanned with OKEN Scanner

categoriile ce îngăduie a se sesiza unitatea și totodată varietatea tuturor operelor literare. Opera individuală va fi ilustrarea acestor categorii, ea va avea un statut de exemplu și nu de termen ultim." Poetica va fi atunci în măsură să definească „o întîlnire de categorii neîntîlnită încă în nici o ocurență. În acest sens, obiectul poeticii este constituit chiar mai mult din operele virtuale decît din cele reale" [4].

O primă aproximare a relației poietică/poetică ar fi cea dintre nivelul lui „a face" (în greaca veche: *poiein*), nivel extralingvistic, și nivelul lui „a spune despre a face", nivel lingvistic. Această relație poate fi abordată ca opoziție sau pur și simplu dislocată, „a face" și „a spune despre a face" putînd fi privite ca activități independente una față de cealaltă. În abordarea noastră, ea trebuie transcrisă astfel: „a face *și/sau* a spune despre a face", clivajul dintre cele două nivele fiind propus doar provizoriu, din motive de ordin metodologic, *sau* vrînd să marcheze aici nu o alternativă, ci o coincidență de planuri.

Altfel spus, vom aborda întotdeauna practica prin care este instituită opera ca pe o teorie, teoria despre operă (poetica ei) ca pe o practică. În imanența însăși a operei, această coincidență de planuri apare în capacitatea structurilor ei de a se autodesemna în modul cum sînt alcătuite și funcționează, de a-și fi propriul lor comentariu, de a-și obliga cititorul să recurgă la o hermeneutică a scripturalului [5].

Prin aceasta vom presupune, pe tot parcursul demersului nostru, că una din funcțiile specifice ale literaturii este și cea „critică" (Ricardou [6]). La limită, teoria este scriitura însăși, adică opera. Asumăm astfel conceptul de „practicoteorie" propus tot de Ricardou [7]. Ambele concepte („funcție critică", „practicoteorie") vor funcționa însă în interpretarea noastră cu dublă deschidere (simultană, inseparabilă): către imanența operei (aceasta e deschiderea pe care le-o dă Ricardou), dar și către experiența existențială prin care este instituită opera. Deci, încă o dată: cu deschidere concomitentă către poietica și poetica operei.

Poetica modernă se întemeiază pe o (și se ipostaziază ca o) poietică și nu poate fi definită și analizată decît prin referire la un studiu poietic. În voința lor de „a aboli hazardul" (Mallarmé) prin inventarea unei științe a literaturii, născută din noul raport

ce se instituie în cursul creării operei (praxisul ca teorie, teoria ca praxis), marii creatori sînt, cu începere din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, şi creatorii poeticilor actuale.

Scriitorul „modern" (modern din punctul de vedere al epocii noastre) scrie o altă literatură decît scriitorul „clasic" tocmai în măsura în care el este spectator al propriului act de creaţie şi totodată cel ce-l săvîrşeşte. Ce teritorii se pierd şi ce teritorii se cîştigă, care sînt reuşitele şi care sînt riscurile, sau „eşecurile" acestui nou mod de a asuma literatura: iată o întrebare care se poate pune, dar care trebuie pusă, spre a fi cu adevărat adecvată şi a chema răspunsuri adecvate, doar în funcţie de existenţa unor legi ce condiţionează literatura dinlăuntrul şi totodată din afara ei. Un început de răspuns ar fi acesta: literatura este un discurs despre lume alături de alte tipuri de discursuri despre lume. O lege care poate fi indusă dintr-un îndelung proces evolutiv (proces ce coincide cu însăşi istoria omenirii) arată că aceste tipuri de discursuri tind, şi ajung în anumite momente, să fie izomorfe, participînd astfel la adevărate mutaţii epistemologice. Literatura de astăzi participă tocmai la o asemenea mutaţie. În domeniul cunoaşterii ştiinţifice una din mutaţiile survenite este cea a relaţiei dintre subiectul cunoscător şi instrumentul (metoda) cunoaşterii pe de o parte, obiectul cunoaşterii, pe de altă parte. În noua relaţie se manifestă o complexă dialectică: primele două merg către, dar se şi interpun în acest mers al lor către obiectul cunoaşterii. Interpunere care are şi un efect de autocunoaştere. Un alt aspect al acestei procesualităţi este şi următorul: instrumentul (metoda) tinde să capete o importanţă tot mai mare în raport cu obiectul ei, pînă la a i se substitui. Am putea vedea aici un caz de izomorfism între ştiinţele şi literatura (artele) ultimelor decenii. Am putea, în consecinţă, avansa ideea că mecanismele procesului de intercondiţionare dintre creaţie (poietică) şi poetică sînt istoric determinate şi că există posibilitatea stabilirii unui raport poietică/poetică/epistemologie. Vrem să spunem prin aceasta că victoriile sau înfrîngerile noului mod de a asuma literatura, care începe să se manifeste cam la jumătatea secolului al XIX-lea, sînt obiectiv şi cu necesitate determinate şi de multipli factori extraliterari, ce acţionează concomitent cu cei intraliterari.

Scanned with OKEN Scanner

Vom menţine în orizontul cercetării noastre şi ideea existenţei unei poietici ce se situează la un nivel de generalitate care îi conferă valabilitate pentru toate artele. Un asemenea demers a fost întreprins, cu importante rezultate[8]. Noi credem însă că această extindere a conceptului de poietică, întru totul firească, devine operantă, în practica analizei, doar prin extrapolarea unei cunoaşteri (şi a unor concepte) din domeniul poieticii/poeticii literare[9]. Acestea sînt în momentul de faţă, în raport cu poietica/poetica celorlalte domenii ale artisticului (pictură, sculptură, muzică, dans, arhitectură, film, teatru etc.) cele mai elaborate teoretic. Probabil pentru că, în calitatea lor de metalimbaje, ele manipulează acelaşi material — limba — ca şi limbajul pe care-l au drept obiect al spunerii lor — literatura. Această consubstanţialitate a materialului utilizat de scriitor în facerea operei sale, pe de o parte, în spunerea despre facerea operei sale, pe de altă parte, i-a asigurat un statut prioritar în raport cu ceilalţi artişti (plasticieni, muzicieni, regizori etc.) în ceea ce priveşte putinţa de a face saltul de la o cunoaştere de tip intuitiv , „naiv", „empiric", cu privire la facerea propriei sale opere, la una de tip discursiv. Extrapolîndu-şi „spunerea despre" operă şi facerea ei în domeniul celorlalte arte, extrapolare obiectiv justificată prin natura analogă a tuturor artelor, instaurate prin demersuri poietice analoge ce generează structuri poetice analoge, scriitorii, ca artişti ai cuvîntului, au fost şi cei mai importanţi teoreticieni ai tuturor artelor. În perioada modernă mai ales, caracterizată printr-o acută „prise de conscience" a artistului despre propria-i creaţie, exemplele abundă: Baudelaire, Apollinaire, Proust etc. (dar şi — pentru a relativiza afirmaţia noastră — Van Gogh, Klee, Dubuffet etc.).

Stabilind izomorfismele de structură dintre toate artele şi, în cadrul lor, diferenţele care le opun, realizînd ceea ce am propune să numim o „lectură sinestezică", dispunem de o nouă modalitate de a defini specificul literaturii, de data aceasta prin comparaţie cu alte serii tipologice (celelalte arte) specifice.

Dar vom mai menţine în orizontul cercetării noastre şi o altă idee: cea de a concepe poietica drept ştiinţa oricărui tip de activitate umană, adică drept ştiinţa al cărei obiect este omul în ipostaza sa de *homo faber*, indiferent de domeniul în care şi-ar

Scanned with OKEN Scanner

săvîrşi construcţia [10]. Ne raportăm la această poietică, pe care am putea-o numi generală, ca ştiinţă a oricărei praxis, printr-o alternativă mişcare de distanţare şi de apropiere ce va putea fi descifrată pe tot parcursul cărţii noastre: arta, literatura în speţă, pentru că de ea ne vom ocupa cu precădere, sînt rezultatul unei activităţi umane, al unei practici umane ce cade, ca orice practică umană, sub incidenţa istoriei, şi ascultă de legile ce guvernează orice tip de activitate umană. Arta şi literatura aşadar sînt produsul unei munci umane. Dar, la un alt nivel, ele ascultă şi de propriile lor legi specifice. Specificitate pe care demersul poietic/poetic pe care-l propunem încearcă a o descrie fie şi numai în crîmpeie ale ei, în vederea unei definiţii şi a unei teorii mai avansat elaborate pe care astăzi nu le posedă încă.

Revenim, astfel, la o întrebare pe care ne-am mai pus-o: faptul că nu există încă o definiţie satisfăcător elaborată a „literaturităţii" ne autorizează să susţinem că literatura este lipsită de specificitate? Căci, în esenţă, acesta este principalul argument al unei pragmatici radicale, care din triada autor/operă/cititor nu mai reţine decît ultimul termen. Ea mai face apel şi la un alt argument, subsidiar acestuia: văzute ca specifice, ca purtătoare de literaturitate, operele literare ar fi nişte obiecte „metafizice", abstrase din istorie, de sub incidenţa unor consensuri repetat proiectate pe axul diacronic, şi care le conferă valoare. Or, inserarea specificităţii în procesualitatea acestor consensuri este posibilă: consensul se poate aplica şi unui obiect specific şi nu cu necesitate doar unuia lipsit de specific.

În actuala perioadă de reacţie post-saussuriană, „obiectul" literar este tot mai mult abordat nu ca produs finit (nu, deci, la nivel poetic), ci în însuşi modul lui de producere, fapt care vădeşte ofensiva gîndirii de orientare materialistă şi dialectică şi refuzul modelului de tip cartezian al unui subiect (al producerii şi receptării operei) unar, centrat şi abstract. Analiza în plan semiotic (sintactic) este astfel pusă în discuţie de analize semantice şi pragmatice ce studiază „obiectul" literar în dinamica lui, ca produs al unor subiecţi concreţi, multipli şi totali, posedînd, adică, un conştient dar şi un inconştient, subiecţi supuşi unor multiple determinări biologice, psihologice, sociale, istorice etc.

Opera, transpusă în termeni de text, este deci abordată nu numai ca enunţ, dar şi ca enunţare, ceea ce presupune introducerea în discuţie a numeroşi parametri ignoraţi în prima fază a „revoluţiei" saussuriene, care îşi propunea (şi credea posibilă) abordarea operei în imanenţa ei şi în funcţie de modele lingvistice şi logico-matematice, manipulate cu iluzia menţinerii lor în acelaşi regim cu cel din domeniile de origine. Noul model post-saussurian, mult mai complex, şi mai adecvat, face apel la informaţii oferite de ştiinţele omului şi operează cu precădere diacronic.

Dar prin subterfugiul raţionamentului: autorul este el însuşi, în procesul facerii operei (textului), un cititor al tuturor textelor în al căror context este prins, se ajunge la înlocuirea termenului de autor prin cel de cititor. Deşi este invocată teoria informaţiei, factorul „emiţător" este nu numai escamotat, ci chiar suprimat de-a-binelea, privilegiat la modul absolut fiind doar factorul „receptor".

Identificarea cititorului cu autorul nu poate fi pentru noi de natură ontologică. Precizarea aceasta e de primă importanţă şi ea constituie una dintre premisele cele mai semnificative ale cărţii noastre. Vom utiliza deci termenii de autor (creator, scriitor, artist) şi cititor cu sensul lor obişnuit. Vom marca diferenţa de statut dintre ei prin utilizarea ghilimelelor: autorul este „cititorul" propriei sale opere-text pe cale de a se face, „lectură" ce presupune, prin mijlocirea conceptului de intertextualitate, o situare în raport cu toate „textele" de care are cunoştinţă (i-mediată sau mediată), în raport cu „textul" lumii inclusiv, prin „recitirea", „citirea" lor altminteri; cititorul este „autorul" operei pe care o realizează (din virtuală o face reală) în actul lecturii [11].

În opoziţie cu punctul de vedere care absolutizează funcţia cititorului ca producător de opere artistice, ca agent prin care *orice* „text" poate căpăta statut de operă artistică, indiferent de natura lui nonartistică iniţială, noi credem într-o specificitate a activităţii autorului, pe de o parte, a activităţii cititorului, pe de altă parte, şi, în consecinţă, într-o specificitate a rezultatului activităţii lor. Poate cititorul ontologiciza ca artistic un obiect textual ce a avut iniţial un statut ontologic nonartistic? Dacă da (şi există unele exemple care par a ne constrînge să dăm un

răspuns afirmativ), atunci în ce condiţii poate avea loc această mutaţie? Sau poate doar alcătuirea *unora* dintre obiectele textuale ce au avut la început o destinaţie nonartistică se întîmplă să fie analogă cu cea a obiectelor textuale create de la bun început ca artistice? Ne putem oare întemeia doar pe această fericită coincidenţă pentru a valida ideea că în relaţia autor/operă/cititor ultimul termen joacă rolul hotărîtor?

O abordare la nivel poietic pare a oferi mari şanse pentru găsirea unor soluţii de definire a unui ontos specific literaturii (şi celorlalte arte): „Opera ca atare este clarificată mai curînd prin procesul creării decît prin cel al consumării ei“[12]. După noi, opera de artă este „clarificată“, altfel spus, poate fi definită, în egală măsură şi concomitent, prin procesul creării şi consumării ei.

În termeni blanchotieni, relaţia ar putea fi transcrisă astfel: „opera“ este acel ceva pe care scriitorul îl *caută* (cel ce scrie nu posedă decît „cartea“, niciodată „opera“), acel ceva pe care nu-l cunoaşte, nu-l posedă decît cititorul. Dar a poseda, a cunoaşte nu e tot una cu a face. Scriitorul *face* opera, chiar dacă posedă, cunoaşte doar cartea. Facerea este aici o căutare deschisă, perpetuă a operei. Formularea lui Blanchot poate însă, mai cu seamă dacă e scoasă din contextul ei, da loc la o confuzie, dat fiind felul cum sînt distribuiţi termenii: scriitor — carte/cititor — operă. Ideea însă ar fi aceasta: pentru scriitor opera, *pe care el totuşi o face*, e imposibilă, e o absenţă perpetuă; ea devine posibilă şi o prezenţă doar în actul lecturii. Imposibilitatea, absenţa continuă care este opera pentru scriitor face însă posibilă căutarea (crearea) operei.

„Fenomenul literar nu este numai textul, ci şi cititorul său şi totalitatea de reacţii posibile ale cititorului — enunţ şi enunţare“ [13] „Aportul analizei formale la explicarea fenomenului literar“ este „esenţialmente acela de a pune în lumină că acest fenomen se situează în raporturile dintre text şi cititor, *nu dintre text şi autor sau dintre text şi realitate*“ (subl. în text) [14]. Interesul faţă de „fenomenul literar“ se manifestă astfel doar în planul pragmatic al lecturii lui (în planul raporturilor dintre text şi cititor), nu şi în planul producerii lui specifice de către un autor. Un asemenea punct de vedere se separă net de cel al poieticii,

Scanned with OKEN Scanner

care nu numai că nu-l pune, fie şi doar provizoriu, între paranteze pe autor, ci îi acordă prioritate ca întreţinînd o relaţie specifică (alta decît cea a cititorului) cu textul-operă pe cale de a se face, relaţie din care rezultă *altceva* decît din cea întreţinută de cititor cu textul-operă. (Operatorul „intertextualitate“ [15] ne obligă aici să transpunem opera în termeni de text. Fluctuaţia terminologică la care recurgem în mod deliberat între „operă“, „text-operă“ şi „text“ este în funcţie de context: termenul „operă“ poartă, din punctul nostru de vedere, o marcă mai intens poietică [16] decît „text“. Ultimul tinde să şteargă o specificitate — artistică — primul o afirmă. Trebuie totuşi să amintim că pentru grupul Tel Quel termenul de „text“ devine sinonim cu cel de „text producător de sensuri“, deci cu cel ce indică o structură caracteristică „noilor scrieturi“. Acestea revendicîndu-şi excelenţa literară în raport cu scrieturile „tradiţionale“ de tip reprezentativ — desemnate de Barthes ca „lizibile“, în timp ce celelalte sînt „scriptibile“ — revenim, pe o altă cale, la ideea de specificitate literară, conotată, în acest sistem de referinţă, de termenul „text“. Termenul rămînînd însă ambiguu de fiecare dată cînd sistemul de referinţă nu e arătat, vom recurge la soluţia terminologică „textul-operă“ de fiecare dată cînd vom simţi nevoia să subliniem caracterul poietic al demersului nostru, ce nu sustrage însă opera din relaţia cu celelalte tipuri de texte.)

Citatele din Riffaterre date mai sus par a presupune dezontologizarea textului literar, reducerea lui la *orice* text, literaturizat doar în actul lecturii. Alte contexte arată însă că autorul *Producerii textului* vede în „textul literar“ un obiect specific, desemnat de el ca monument. Altfel spus, lectura literară nu este ceea ce este decît în măsura în care se aplică unui obiect făcut într-un anume fel, unui „monument“. *„Textul este un cod limitativ şi prescriptiv.* Enunţarea textului fiind executarea unei partituri, ea nu este liberă, sau mai curînd libertatea şi nonlibertatea interpretării sînt în egală măsură încodate în enunţ. *În consumul nonliterar decodajul rămîne în foarte mare măsură la latitudinea receptorului,* prin chiar probabilităţile gramaticale pe care fiecare segment al enunţului ne îngăduie să le evaluăm. [...] *Dacă situaţia ar fi aceeaşi şi în comunicarea literară, textul n-ar fi un monument,* căci n-ar mai fi capabil de permanenţă.

El nu şi-ar mai putea juca nici rolul de program sau de partitură. Nu l-ar putea constrînge pe cititor la experienţa unei depeizări, a unei înstrăinări. *Trebuie deci să presupunem că textul literar este construit astfel încît să-şi poată controla propriul decodaj*, deci că părţile ce-l alcătuiesc nu au acelaşi sistem de ocurenţă ca în comunicarea obişnuită. Pentru a le descrie trebuie să recurgem la o segmentare a secvenţei verbale alta decît cea folosită de lingvistică" (subl. ns.) [17].

O asemenea poziţie îl menţine totuşi, implicit, pe autor, fie şi numai ca „programator" al textului literar.

Pierre Macherey, unul dintre primii teoreticieni ai „producerii textului", care propune să se renunţe la termenul de „creator" în favoarea celui de *ouvrier*, de-construind astfel, printre cei dintîi, mitul creatorului [18], atrage insistent atenţia asupra unui alt mod de a se iluziona: „trebuie deci să evităm a reduce problemele puse de operă la problema difuzării ei; într-un cuvînt, *nu trebuie să înlocuim o mitologie a creatorului printr-o mitologie a publicului*" (subl. ns.) [19].

Specificitatea produsului artistic, dacă o acceptăm, mai obligă la o întrebare, la care nu e mai puţin dificil a da un răspuns: ca obiect specific produs printr-o activitate umană specifică (şi tocmai această activitate specifică face obiectul de cercetare al poieticii), opera artistică ar trebui să fie cognoscibilă în sensul total al termenului, în funcţie de o formulă indusă din ea, care ar presupune şi posibilitatea repetării ei în funcţie de această formulă. Or, ca produs repetabil şi repetat, ea nu ar mai fi, ontologic vorbind, operă de artă (opera de artă este unică, ireductibilă la o altă operă de artă), ci produs artizanal, confecţionat după formulă (reţetă).

Un început de drum către un răspuns ar fi poate ideea că specificul operei de artă constă în faptul că ea este astfel făcută încît se sustrage mereu unei cunoaşteri totale, incitînd totodată mereu la ea şi suscitînd mereu alte şi alte cunoaşteri parţiale (adică din mereu alte şi alte perspective), ca actualizări ale sumei de virtualităţi, niciodată epuizate, care este opera.

Ştiinţa cu care ne apropriem opera de artă e de altă natură decît cea cu care ne apropriem alte obiecte ale cunoaşterii, ce cad sub incidenţa aşa-numitelor ştiinţe exacte. De unde şi impo-

sibilitatea, ca și în cazul oricărei cunoașteri ce se exercită în cadrul științelor omului, de a o „modela", de a o închide într-o „formulă" (în sensul propriu, tare, al acestor termeni). „Științele umane ca și științele naturii implică un proces semiologic, în măsura în care nu putem construi analize fără a trece prin elaborarea unor simboluri în sensul în care termenul e utilizat de Cassirer: cercetătorul nu ia în considerare decît un număr limitat de trăsături constitutive ale obiectului, mai întîi percepute, apoi obiectivate prin mijlocirea unor simbolisme cel mai adeseori grafice. Dar există, se pare, o diferență esențială între științele omului și științele exacte: în timp ce în cadrul științelor naturii demersul se întemeiază numai pe inducție și deducție, pe analiza și verificarea empirice, în științele omului trebuie să ținem seama nu numai de mesajul însuși, ci și de emițător și de receptor." [20]

Acesta este și punctul nostru de vedere: mesaj (operă de artă), emițător (artist), receptor (publicul care „consumă" opera de artă „produsă" de artist [21]) sînt cei trei parametri aflați într-o relație dialectică încă nedefinită pînă astăzi altfel decît prin vagi aproximări. Indiferent dacă perspectiva adoptată pune accentul pe unul sau pe altul dintre acești termeni, această figură triadică trebuie să subîntindă orice analiză a faptului literar.

Așadar: chiar dacă, în căutarea noastră, vom privi cu precădere din direcția scriitorului pe cale de a-și instaura opera, figura triadică la care acesta participă va fi aici mereu prezentă.

„*Specificitatea*" și „*dificultatea*" (subl. în text) științelor umane țin de faptul că în practica lor ele „amestecă neîncetat date ce privesc mesajul însuși (nivelul neutru sau material), *procesul de producere a mesajului (nivelul poietic)*", care „*include toate determinările sociologice, psihologice, istorice, tehnice etc. ce pot explica de ce mesajul este ceea ce este și nu altceva* (subl. ns.), și, în sfîrșit, procesul de percepere și de receptare a mesajului (nivelul estezic)" [22]. Caracterul specific al aprehendării simbolice a faptelor din domeniul științelor omului s-ar explica tocmai prin confuzia ce se stabilește între cele trei nivele.

Pentru Nattiez și Molino deci, ca și pentru Passeron, specificitatea mesajului (operei artistice) poate fi definită în funcție de determinări care se manifestă la nivelul poietic, cel al producerii operei de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Schema celor trei nivele (după Nattiez, Molino şi alţi autori, CARE-ŞI AFLĂ PUNCTUL DE PLECARE ÎN VALÉRY) ar fi deci următoarea (dedusă de noi din textul mai sus citat):

1. *nivelul poietic* (nivelul procesului de producere a mesajului de către artist, nivel la care — după Passeron — între artist şi opera pe cale de a se face se instaurează o relaţie specifică)
2. *nivelul poetic* (nivelul mesajului însuşi — în sensul jakobsonian al termenului — numit de către unii autori şi nivelul neutru sau material; este ceea ce numim *opera ca atare*)
3. *nivelul estezic* (în terminologia lui Passeron, *estetic;* este nivelul procesului de percepere şi de receptare a mesajului)

Într-o altă terminologie, care, de asemenea, *o urmează îndeaproape pe cea propusă de Valéry*, aceste trei nivele sînt transcrise astfel:

1. *nivelul producerii operei*
2. *nivelul operei ca atare, ca obiect produs spre a fi consumat*
3. *nivelul la care este consumat obiectul produs care este opera*

Această terminologie, oarecum şocantă la prima vedere, a fost extrapolată de Valéry din domeniul ştiinţelor economice. Ea inserează opera în cîmpul (o restituie, mai bine zis, cîmpului) semantic controlat de termenul *muncă*, laicizînd, spre a spune astfel , condiţia demiurgică (în concepţie romantică) a creatorului. Noi o vom utiliza mai ales în contexte în care vrem să atragem atenţia asupra naturii *materiale a muncii* numită creaţie artistică şi a produsului ei ca obiect specific (monument) de limbaj.

Schema celor trei nivele în versiunea Nattiez etc. este foarte apropiată de cea construită de Passeron [23], aceasta din urmă fiind totuşi mai elaborată, prin includerea altor cîtorva factori de determinare:

Scanned with OKEN Scanner

	a face → a crea instaurarea operei		a simţi → a cunoaşte receptarea operei
artist ←		OPERĂ	→ ...
	poietică psihologie sociologie istorie tehnologie etc.	ştiinţele structurilor specifice operei: muzicologie, scenologie, filmologie etc.	*estetică* psihologie sociologie economie politică istorie etc.
ştiinţele artei care se face			ştiinţele artei care se consumă

ŞTIINŢELE ARTEI

Programatic, credem noi, Passeron omite să enumere printre „ştiinţele structurilor specifice operei" — subînţelegînd-o însă în mod limpede inclusă în acel „etc." — tocmai ştiinţa specifică ce se aplică structurilor operei literare. El vrea astfel, fără îndoială, să marcheze atît amplitudinea demersului său, aplicat nu numai, sau nu numai în primul rînd, la domeniul totuşi mai explorat pînă acum al literaturii, cît şi omogenitatea cîmpului poietic/poetic explorat. El mai vrea desigur să semnifice că literatura nu are priorităţi de nici o natură în cadrul cercetării sale. Pentru noi însă, aşa cum am mai arătat, ea are o prioritate în ordinea creării unui metadiscurs poietic şi poetic, aplicabil şi celorlalte arte.

1. *Recherches poïétiques* I, volum colectiv al Grupului de cercetări al C.N.S.R. (sub direcţia lui René Passeron), Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 10. Dihotomia dintre „geneză“ şi „structură“ e discutabilă, după noi. De aceea şi propunem depăşirea ei prin conceptul de poietică/poetică: pentru noi geneza este în şi prin structură ca spaţiu dinamic.

2. „Poietica“ aceasta a cititorului nu face propriu-zis obiectul cărţii noastre. Prin forţa lucrurilor vor exista însă permanente interferenţe cu ea, la diferite nivele.

3. Cf. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, articolul *Poétique* de Tzvetan Todorov.

4. Tzvetan Todorov , *op. cit.*, pp. 106—107.

5. După Michel Charles, „interpretarea scripturală“ (cea care se înscrie în planul unei izotopii autoreferenţiale) trebuie citată „printre marile sisteme hermeneutice ale timpului nostru“ *(Bibliothèques*, in *Poétique*, nr. 33, 1978, p. 3).

6. Cf. Jean Ricardou, *Fonction critique*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

„Funcţia critică“ a literaturii trebuie înţeleasă ca o ipostază a funcţiei cognitive a literaturii: cunoscînd lumea, literatura se cunoaşte totodată şi pe sine, dezvoltînd concomitent o funcţie referenţială şi una autoreferenţială.

7. Cf. Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

8. În studiile din *Recherches poïétiques* I, II, *ed. cit.*, care *abordează cu precădere* (cantitativ vorbind, cel puţin) *alte arte decît literatura:* „Dilatînd un concept pe care Valéry îl limita la artele literare (afirmaţie inexactă; Valéry îl extindea la toate „operele spiritului“, incluzîndu-le aici şi pe cele ştiinţifice — n. ns.), aceste studii îşi propun să analizeze demersurile prin care este instaurată opera de artă [...]; însfîrşit, îşi propun să încerce a găsi, printr-o metodologie comparativă, raporturile ce pot exista, de la o artă la alta, între asemenea trasee“ (cele dintre „geneza şi structura“ operei — n. ns.) (I, p. 10).

9. Idee propusă şi aplicată de noi în *Poussin — Praxis şi metodă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

10. Cf. René Passeron, *La Poïétique*, in *Recherches poïétiques* I, *ed. cit.*

11. Cf. nota 2.

12. René Passeron, *La Poïétique*, in *Recherches poïétiques* I, *ed. cit.*, p. 18.

13. Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 9.

14. *Ibidem.*

15. Pentru conceptul de intertextualitate în multiplele lui funcționări la nivel poietic, poetic și estezic, cf. Irina Mavrodin, *Modernii, precursori ai clasicilor*, *ed. cit.* Pentru primul nivel a se vedea mai ales eseul *Sincronie și diacronie din perspectivă poietică.*

Din bibliografia consacrată teoriei intertextualității și aplicațiilor ei mai citățm: Julia Kristeva, *Séméiotiké — Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969; Adrian Marino, *Herméneutique et lecture simultaneé*, *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 4, 1977; Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, București, Editura Eminescu, 1981.

16. Cf. studiile din *Recherches poïétiques* I, II, *ed. cit.*, unde poietica este postulată ca știința *operei* pe cale de a fi săvîrșită.

17. Michael Riffaterre, *La Production du texte*, *ed. cit.*, p. 10.

18. Cf. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, pp. 53—54: „Opera este produsul unei *munci*, și deci al unei arte. Dar nu orice artă este artificială; este opera unui lucrător *(ouvrier)* și nu a unui iluzionist. Puterea acestui lucrător nu stă în falsul miracol de a face să se ivească, din nimic, o formă aleasă în mod absolut *(iată de ce n-avem de ce să spunem că autorul unei opere este un creator)*" (sublinierile în text).

19. *Ibidem*, p. 88.

20. J.-J. Nattiez, *Pour une définition de la sémiologie*, *Langages (Problèmes et méthodes de la sémiologie)*, nr. 35, sept. 1974. Nattiez se referă aici la opiniile lui Jean Molino.

21. Termenii de producător/consumator sînt propuși pentru prima oară de Valéry, care extrapolează astfel o terminologie luată din domeniul economiei politice, în cel al „științei" literaturii. Îi utilizăm cu precădere în contexte care, prin prezența

lor, cîştigă în conotaţiile pe care le vizăm *(materialitatea* muncii numită creaţie artistică şi a produsului ei ca obiect specific).

22. J.-J. Nattiez, *ibidem*. În acelaşi context Nattiez observă că analiza globală a obiectului va rezulta din „suprapunerea «feuilletée» (în sensul în care Lévy-Strauss vorbeşte de structura «feuilletée» a mitului) a celor trei nivele, între care vor exista corelări. Numai în măsura în care va fi separat, în mod autentic, aceste trei nivele de simbolizare, ea va putea fi calificată de semiologică. Astfel, această teorie permite să se explice totodată în ce constă originalitatea ştiinţelor umane, să ofere o definiţie clară a semiologiei, şi să propună un program pentru ştiinţele omului".

23. René Passeron, *La Poïétique*, in *Recherches poïétiques* I, *ed. cit.*, p. 17.

Partea a doua

POIETICĂ/POETICĂ ȘI DIACRONIE

„Istoria literaturii s-a dezvoltat din plin în zilele noastre, și dispune de numeroase catedre. Dimpotrivă, trebuie să observăm că forma de activitate intelectuală ce zămislește operele înseși este foarte puțin studiată, sau doar întîmplător și cu o precizie insuficientă."

Paul Valéry

Scanned with OKEN Scanner

INTRAREA ÎN ISTORIE

René Passeron și grupul său de cercetări [1] (ne referim la această instanță pentru că, pînă în momentul de față, ea este cea care a elaborat la modul cel mai avansat conceptul de poietică — *propus pentru prima oară de Valéry* — înțeleasă ca o știință cu un domeniu, un obiect și o metodologie proprii) nu-și pun problema unei înscrieri a poieticii pe axul diacronic. Pentru noi însă problema se pune, căci o găsim în cel mai înalt grad semnificativă pentru definirea unui statut al acesteia.

Un domeniu al poieticii — parțial discursivizat, dar care nu se cunoaște pe sine și nu se autodesemnează ca domeniu specific, cu un obiect specific etc. — s-a manifestat încă din cele mai vechi timpuri, practic încă de cînd artele și mai cu seamă literatura există. El era anexat fie domeniului poeticii, fie celui al esteticii, acești doi termeni aflîndu-se nu o dată într-o relație de sinonimie, sfera celui de-al doilea fiind înțeleasă ca mai largă, ca o teorie a frumosului, în timp ce sfera primului își afla mai curînd aplicația la o operă sau la totalitatea operelor unui scriitor [2], cu precădere ale unui poet.

Clivajul clar dintre cele trei planuri (poietic, poetic, estetic) apare foarte tîrziu în conștiința celor ce fac literatură și scriu despre facerea ei. Valéry este primul care simte nevoia să creeze un al treilea termen (cu etimologie greacă, utilizat în domeniul medicinii) pentru a distinge între structura poetică a operei ca atare, producerea (de către un autor) și, respectiv, „consumarea" ei.

Orice metadiscurs despre discursul care este literatura, cînd aparține scriitorului, metadiscurs extrinsec operei — prefață, corespondență, jurnal etc. — sau intrinsec ei — metadiscurs-enclavă în discursul care este literatura, cunoscînd faze mai mult sau

mai puţin integrate, metadiscurs imanent acesteia, manifestat prin procedeul „punerii în abis“ — oferă elemente pentru constituirea unei poietici şi, din unghiul în care privim noi aici, a unei poetici, ce-şi află sursa generatoare în cea dintîi, aceasta (poietica) postulîndu-se ea însăşi în raport cu o poietică/poetică deja existente, afirmate şi totodată negate prin generarea de noi structuri.

Determinările ce acţionează în planul poieticii (biologice — includem această determinare, deşi la autorii citaţi de noi ea nu figurează —, psihologice, sociale, istorice, tehnice etc.) pot fi studiate în cadrul unei propoietici[3], care ar valorifica deci, din perspectiva poieticii, date ţinînd de biografia scriitorului, de istoria civilizaţiei, culturii etc. Propoietica nu este deci un domeniu ce s-ar putea confunda cu cel al unei poietici aflate la începuturile ei. Ea nu se confundă nici cu datele pozitive privind relaţia dintre scriitor şi operă cu care lucrează istoria literară în accepţia ei tradiţională. Ea îşi capătă specificitatea doar în raport cu demersul poietic propriu-zis; este, de fapt, cadrul (spaţiul) în care articulăm o serie de domenii specifice altor ştiinţe (istoria, economia politică etc. etc.) cu domeniul mai puţin „pozitiv“ (mai puţin „palpabil“) al relaţiei propriu-zise dintre autor şi opera sa pe cale de a se face.

Poietica începe, credem noi, să-şi caute un statut propriu, fără a fi însă pe deplin conştientă de propria-i căutare, atunci cînd — într-un moment istoric ce ar putea fi situat în preajma celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea — conştiinţa artistică a scriitorului se scindează, se dedublează: ea devine cea care face dar şi cea care se priveşte (se spune) pe sine în timp ce face, adică (îşi) spune despre propria-i facere (artistică).

Studiile la care ne-am referit, în care se încearcă elaborarea unei definiţii a poieticii şi descrierea în plan sincronic a domeniului ei, nu propun repere de ordin diacronic, care ar jalona deci *o istorie a poieticii*. Noi vom încerca să propunem şi astfel de repere.

Dacă vedem în textul lui Valéry *Introducere în poetică*[4], actul de naştere al poieticii ca ştiinţă, deci începutul istoriei ei, atunci vom considera toate textele premergătoare ce pot fi valorificate din perspectivă poietică doar ca un fel de arhivă a pre-

Scanned with OKEN Scanner

istoriei poieticii, arhivă, e drept, nepreţuită, dat fiind informaţiile cu nimic mai puţin semnificative decît cele oferite de textele ulterioare. Asemenea datare poate fi foarte utilă pentru că ea oferă un criteriu obiectiv şi indiscutabil: apariţia, pentru prima oară, într-un text, a termenului de poietică, *cu un sens (aproape) identic celui pe care i-l atribuie teoreticienii de astăzi* (altminteri termenul apare şi la Aristotel şi, mai aproape de noi, la Friederich Schlegel şi la Novalis).

Noi nu am adopta-o totuşi decît pentru a marca momentul de cristalizare, prin numire, a unui concept care este în căutare de sine încă prin textele lui Stendhal şi ale lui Flaubert. Ne referim în primul rînd la aşa-numitele scrieri cu caracter „intim", autobiografic, ale celui dintîi, scrieri ce sînt în mari părţi ale lor ceea ce am putea numi un „jurnal de creaţie", şi la *Corespondenţa* celui de-al doilea.

Istoria poieticii ar începe, în Franţa cel puţin (şi e posibil să avem aici de-a face cu o prioritate, cel puţin în ceea ce priveşte literatura europeană şi americană, lucru pe care nu-l putem totuşi afirma cu certitudine), odată cu aceste texte, ceea ce nu înseamnă că tot ceea ce le-a precedat (jurnale, corespondenţă, metadiscurs imanent discursului care este opera) nu este utilizabil prin integrare într-un ansamblu ale cărui elemente sînt de dată mai recentă şi care poartă marca „dedublării" conştiinţei artistice.

Multe argumente pledează pentru configurarea treptată a unei ştiinţe poietice mai întîi, şi în modul cel mai coerent, în spaţiul cultural francez. La un alt nivel, aplicat altor scopuri, avem de-a face, la urma urmei, din nou, cu un cartezianism, modificat parţial prin însuşi obiectul pe care-l abordează. Figura emblematică rămîne, sub acest raport, tot Valéry, cu *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci* (1895) şi *O seară cu domnul Teste* (1896), cele două tratate despre raportul dintre intelect şi creaţie.

Considerăm că poietica ia naştere în spaţiul literaturii franceze în perioada în care, conform aproximării lui Barthes, prin opera lui Stendhal şi a lui Flaubert se manifestă primele simptome importante ale unei rupturi ce intervine între scriitura romanescă „tradiţională" („burgheză", spune Barthes) şi o nouă scriitură,

Scanned with OKEN Scanner

anunţînd „noile scrieri" ale epocii noastre. E vorba, de fapt, de clivajul ce începe să se marcheze între o scriitură de tip „reprezentativ" („mimetic") şi una „producătoare de sensuri", altfel spus, în termeni barthieni, între o scriitură de tip „lizibil" şi una de tip „scriptibil".

Această ruptură între „oralitate" şi „scripturalitate" — care trebuie concepută în termeni dialectici, ca orice „revoluţie", „înnoire" ce survin în evoluţia artelor: ca o discontinuitate în cadrul unei continuităţi, în cadrul *spaţiului continuu* [5] care este literatura — are loc ca acţiune a unei conştiinţe artistice hiperlucide ce, făcînd literatură, re-gîndeşte totodată statutul literaturii. Pentru Stendhal, pentru Flaubert, literatura rămîne, ca şi pentru scriitorii dinaintea lor, un scop ultim. Şi totuşi: a reflecta (a spune despre) activitatea prin care opera este instaurată — iată un alt scop, secund încă (sau ascunzîndu-se bine sub această aparenţă) în raport cu primul, dar care există tot mai mult, cu începere de la aceşti doi scriitori, ca o permanenţă.

La modul implicit, adică „inocent", scriitorul a spus totdeauna ceva despre literatură şi despre producerea ei, şi anume că literatura este ceea ce este şi nu altceva tocmai pentru că este ceea ce este, altfel zis, el a asumat statutul literaturii ca pe un dat „firesc", activitatea de instaurare a operei ca pe una — în cadrul unor determinări convenţional stabilite — „firească". „Doctrinele poetice", atît de numeroase, din secolele anterioare secolului al XIX-lea, au toate această presupoziţie.

Încercăm să precizăm astfel că nu trebuie confundat extraordinarul efort al creaţiei literare moderne de autodefinire, de autodelimitare în raport cu alte tipuri de creaţie umană, tentativa ei de a-şi discursiviza statutul ontologic, cu efortul laborios, şi în alt fel semnificativ, al scriitorului de tip „tradiţional". Nu munca îndîrjită asupra paginii, „căutările stilistice", „formale", literatura de trudnică cizelare a fiecărui cuvînt, de virtuozitate artizanală (opera lui Flaubert poate fi, dealtminteri, privită şi ca loc de manifestare a unei asemenea virtuozităţi), sau chiar cea concepută ca „experiment", intră aici cu necesitate în discuţie; toate acestea au existat dintotdeauna, făcînd dintotdeauna parte din condiţia însăşi a literaturii şi a scriitorului. Ele pot sau nu să fie simptomul „dedublării" creatoare, prin care practica

devine o teorie iar teoria o practică. În discuţie intră faptul că făcînd literatură într-un fel sau altul, conştiinţa artistică, pînă în momentul arătat de noi ca un moment de „scindare“ a ei, este identică cu sine, nu se revarsă peste propriile-i limite, autoînglobîndu-se, într-un proces de autocontemplare, aşa cum se întîmplă cu ea în timpul acestui moment şi mai ales după el (nu vrem să afirmăm prin aceasta că tot ceea ce s-a scris după Stendhal poartă marca acestei hiperlucidităţi creatoare).

Mulţi scriitori de seamă ne spun, în formulări aproape identice, că „talentul“ aparţine, într-un anume sens, tuturor, dar că individul „talentat“ devine scriitor abia cînd se desparte de „talentul “ său. Afirmaţie şocantă la prima vedere, dar care, înţeleasă bine (şi anume privită, aşa cum se şi cuvine, cu precădere din perspectivă poietică), se dovedeşte a fi una foarte corectă. Asupra relaţiei dintre „talent“ şi actul prin care este instaurată opera vom reveni într-unul din capitolele următoare, mecanismul intim care guvernează această relaţie fiind unul dintre cele mai revelatoare cu privire la specificul actului creator (auctorial, în sensul propriu al cuvîntului).

În cazul oricărui creator, pe măsură ce acesta se desparte de „talentul“ său (uneori acestă despărţire nu are loc niciodată, cel ce se crede a fi şi despre care se crede că este creator rămînînd de-a pururi un simplu imitator; alteori ea se produce cu brutalitate şi în chip spectaculos, ca în cazul lui Rimbaud), are loc in-formarea, tot mai coerentă, tot mai acută, a conştiinţei sale artistice. Dintr-un diletant ce-şi exercită cu uşurinţă şi abilitate „înnăscute“ (ceea ce aici înseamnă fără simţămîntul şi conştiinţa — de el dobîndite, în cursul unui complicat travaliu artistic — unei răspunderi) „darul“ cu care natura l-a înzestrat, artistul se modifică în profesionistul ce ştie că pentru ca opera sa să aibă valoare el trebuie să se supună unei legi şi unei discipline pe care nimeni nu i le impune şi pe care şi le inventează singur. Separîndu-se de „talentul“ său (de uşurinţa de a versifica, de exemplu, sau de cea de a „creiona“ un personaj etc.), el se separă de fapt de tendinţa sa comodă de a crea într-o manieră sau alta deja existente sau, mai bine zis, de neştiinţa sa de a face artă într-un mod care să-i fie propriu numai lui. Această separare e plină de riscuri, în sensul că ea nu duce în mod necesar la in-

Scanned with OKEN Scanner

ventarea unui nou limbaj, făcînd totodată să amuţească pentru totdeauna „talentul“ cînd încrederea în el a pierit. Dar în artă pierderea unei simple abilităţi nu este de fapt o pierdere, ci mai degrabă un cîştig, atît pentru individul ce se crezuse capabil de creaţie, cît şi pentru societate. Dar, în fapt, cînd subiectul unei atare experienţe ajunge să-şi dea seama că ceea ce el însuşi şi ceilalţi luaseră drept un atú îi stă în faţă ca un insurmontabil obstacol (cf. Mallarmé încercînd să se dezobişnuiască de uşurinţa de a versifica în vechiul stil, Flaubert luptîndu-se cu tendinţa sa de a scrie în manieră romantică, Proust pastişînd diferiţi clasici pentru a căpăta distanţă, printr-un exerciţiu deliberat, faţă de cîteva maniere de a scrie pe care constată că are tendinţa să le practice în mod spontan, în virtutea unei înnăscute îndemînări etc.), el a trecut, în practica sa artistică efectivă, la regimul unei creaţii originale, unice şi ireductibile la o alta.

Această conştiinţă artistică hiperlucidă a scriitorului modern, prin care s-a produs o adevărată mutaţie a formelor literare, nu se desparte numai de „talent“ (în sensul în care l-am aproximat mai sus), ci şi de literatura însăşi. Verlaine, aparent încă atît de tradiţionalul Verlaine, făcuse el însuşi această descoperire: «Et tout le reste est littérature». A fi scriitor, pentru această conştiinţă modernă, înseamnă a scrie „împotriva“ literaturii (din prea mare iubire şi cunoaştere a literaturii), adică altfel decît s-a mai scris. Marii scriitori au luptat întotdeauna tocmai împotriva modelelor care au exercitat cea mai mare fascinaţie asupra lor, continuînd să le iubească şi să le admire (Flaubert „împotriva“ marilor romantici francezi, Proust „împotriva“ lui Balzac etc.), şi aceasta pentru a-şi crea şansa de a deveni modele la rîndul lor.

Scriitorul modern îşi pune tot mai mult întrebările: „Ce este literatura? Încotro se îndreaptă ea?“ Sînt două formulări cu valoare emblematică (titlu de carte la Sartre: *Qu'est-ce que la littérature ?*; titlu de capitol la Blanchot: *Où va la littérature ?)*, iradiind în întreaga gîndire modernă despre literatură. În epocile „tradiţionale“, aceste întrebări nu au fost puse, sau nu au fost puse astfel. Literatura era *aici*, ca aerul, ca apa, ca un dat firesc. Întrebările, dacă erau puse, porneau de la existenţa acestui dat, ca fundamental şi incontestabil în realitatea şi perenitatea

lui ontologică. În epoca modernă, ele comportă nu numai latura descrierii şi definirii fenomenului, ci şi latura contestării lui, sau, mai bine spus, a autocontestării lui, căci întrebările acestea sînt puse, în epoca modernă, de către literatura însăşi asupra ei înseşi. Autocontestîndu-se, ea se autodefineşte, autodefinindu-se, ea se autocontestă, printr-o indisociabilă acţiune dialectică.

În jurul celor două întrebări, formulate ca atare sau nu, se organizează de fapt întreaga reflecţie actuală asupra literaturii. Ele sînt, neîndoielnic, rezultanta reflecţiei asupra unui proces de comunicare ce include cei trei factori: autor, operă, cititor, abordaţi, conform schemei noastre, la nivel poietic, poetic şi estezic. Marca lor preponderent poietică ni se pare însă de asemenea indubitabilă: aceste întrebări iau naştere în cursul unui proces de creaţie, şi anume în momentul în care scriitorii încep să conteste valori literare considerate definitive sau, lucru evident mult mai semnificativ, literatura în totalitatea ei. Contestare radicală (cf. Rimbaud, Lautréamont, mişcarea dadaistă şi suprarealistă etc.) afirmată pe dublul plan — ce uneori coincide — al literaturii şi al metaliteraturii pe care o produc. Pus între paranteze sau chiar eludat de către poeticieni şi de către pragmaticieni ce, fie în numele imanenţei textului literar, fie în cel al producerii literaturii de către cititor, îşi arogă un monopol sau altul asupra fiinţei şi devenirii literaturii, scriitorul reapare, prezenţă cu neputinţă de evitat, ca ins care, conform unei dialectici ce ne apare acum tot mai utilă, a reflectat primul asupra lor în plină acţiune de instaurare a operei.

Poietica, arătam, este ştiinţa relaţiei dinamice ce-l leagă pe artist de opera sa pe cale de a se face. Or, această definiţie implică în chiar termenii ei acea scindare, acea dedublare a conştiinţei creatoare întîlnită de noi în mod cu adevărat semnificativ încă în opera lui Stendhal şi Flaubert. Proliferarea unor importante *documente poietice* (vom numi prin această formulă corespondenţa, jurnalele, interviurile, orice alt gen de notaţie asupra procesului de instaurare a operei ce emană de la scriitor — cu excepţia operei propriu-zise) tocmai în perioada în care această mutaţie se produce în conştiinţa scriitorului (a artistului în general) poate valida definiţia însăşi a poieticii.

Scanned with OKEN Scanner

Căci poietica este în primul rînd ştiinţa unei experienţe a artistului, concretă, intimă, de fapt incomunicabilă în totalitatea ei, mai bine zis comunicabilă doar prin anumite „semne" ce se manifestă în opera însăşi şi în metaopera care este documentul poietic aşa cum l-am definit mai sus. *Poietica este în primul rînd ştiinţa celui ce face opera, a artistului.* Ea este pentru acesta şi o propedeutică, pe care singur şi-o inventează şi şi-o aplică şi, de asemenea, o etică, o ştiinţă a comportamentului celui mai adecvat, a strategiilor celor mai eficiente în vederea instaurării operei.

Mergînd cu demonstraţia pe această linie, am putea spune că există tot atîtea poietici cîţi artişti sînt. „Inefabilul" acestui domeniu explică poate de ce o ştiinţă a poieticii se află abia la primele sale începuturi. Şi totuşi, artistul este cel ce simte primul nevoia imperioasă de a comunica (şi de a-*şi* comunica) acel *savoir* pe care-l deţine, de a spune ceea ce nu se lasă spus, de a opera, prin spunere, trecerea de la *savoir* la *science*. Am numit *savoir* o cunoaştere totală, de natura evidenţei, care angajează atît zonele raţionalului cît şi pe cele ale iraţionalului. E cunoaşterea prin care se instaurează opera de artă. Această cunoaştere nu poate fi posedată decît printr-o experienţă analogă, dacă nu identică: cea prin care subiectul cunoscător instaurează o operă de artă.

Nu ştii ce-i iubirea dacă nu ai iubit niciodată. Nu ştii ce înseamnă *a face* artă dacă nu ai făcut niciodată artă. În acest sens, poietica este un domeniu interzis, interzis oricărui alt subiect cunoscător în afară de artist. Este sensul cel mai restrîns pe care-l putem da conceptului de poietică. Şi totuşi, spuneam, această cunoaştere de natura evidenţei se cere transmisă, cu singurele mijloace cu care poate fi ea transmisă (altfel decît prin instrumentul şi rezultatul ei: opera de artă), cu cele ale analizei raţionale. Artistul simte nevoia acestei spuneri în primul rînd pentru el însuşi: discursivizată, devenită o „ştiinţă", coagulînd deci într-o poietică/poetică, ea se înarmează astfel cu un ansamblu de tehnici ce-l pot pune pe creator în situaţia de a declanşa şi de a controla mecanismele „inspiraţiei". Discursul despre facerea operei (ştiinţa poieticii) devine un mod de a conjura „hazardul" şi, în cazurile limită, speranţa de a-l aboli.

Scanned with OKEN Scanner

Nu e vorba aici numai de stabilirea unor seturi de reguli, de norme, de convenţii, ce ţin de meseria propriu-zisă, de execuţia propriu-zisă, aşa cum apar ele în nenumăratele doctrine poetice europene, de exemplu, pînă în secolul al XIX-lea. Comunicarea dintre experienţa existenţială prin care este instaurată opera şi aceste poetici pare tăiată (excepţiile sînt foarte rare şi nesemnificative), de parcă artistul şi-ar interzice să se aventureze în cele mai preţioase ţinuturi ale trăirii sale, de parcă ar vrea să le păstreze intacte, în inepuizabila lor bogăţie, prin această ignorare a lor. Ele există pentru el în actul însuşi de facere a operei, există ca mod de manifestare a acestui act, dar nu ca obiect de „studiu". E vorba poate şi aici de o propedeutică, de o etică, de savante strategii. De care artistul „clasic", ca şi, în celălalt caz, artistul modern, e poate doar pînă la un anumit punct conştient. E un reflex de autoapărare, născut din credinţa implicită că artistul trebuie să ştie să facă fără a şti cum ştie să facă altminteri decît la nivelul strictei meserii? Încrederea oarbă în „harul demiurgic" al creatorului de artă, refuzînd analiza acestui „har", al acestei „vocaţii" în termenii unui discurs raţional? O tehnică de a prezerva starea de artist prin nonconştientizarea demersurilor ce-i sînt favorabile şi o pot provoca şi controla? Dar şi o tehnică de a prezerva starea de cititor, căruia-i sînt interzise culisele, laboratorul creaţiei?

Artistul modern demitifică procesul creator şi statutul auctorial (îl „laicizează", îl „democratizează", în înţelesul metaforic al acestor termeni). Prin comunicarea secretelor de „fabricaţie", prin complicitatea (colaborarea) cu cititorul, ce este înălţat la rangul de autor („cititorul re-creează opera"; în altă variantă: „cititorul este cel ce creează opera, care, în afara lui, nu are realitate"), prin abolirea (sau tendinţa către abolire a) specificului celor doi, literatura (arta în general) devine un exerciţiu a cărui tehnică poate fi apropriată de oricine, un „domeniu comun" (cf. manifestele suprarealiste şi Desnos) peste care în curînd va domni doar cititorul, prin abdicarea mai mult sau mai puţin voită a creatorului (« Mes vers ont le sens que le lecteur leur prête» — Valéry).

Obiectul poieticii/poeticii mai este, după noi, şi acesta: lanţul de articulaţii mediatizatoare prin care acţiunea artistului intră

în relaţie de reciprocă determinare cu societatea în care ea are loc. Barthes şi mai apoi grupul Tel Quel au încercat o rezolvare în acest sens, stabilind o relaţie de omologie între scriitura de tip oral, reprezentativ, şi societatea de tip burghez aşa cum s-a constituit ea ca prototip în secolul al XIX-lea. „Noile scrieri", cele ale scripturalităţii (cele la care se referă Derrida cînd vede în scriitură o activitate originară ce nu presupune nici un „dincolo" al unei „parole"), ar marca o nouă etapă a societăţii umane, etapă de contestare a societăţii de tip burghez. După Barthes, după reprezentanţii grupului Tel Quel, dar şi după Umberto Eco, sau Michel Zéraffa, această contestare are loc prin modul de structurare a scriiturii înseşi, polemica, imanentă „noilor scrieri", dintre o scriitură de tip oral (reprezentativ) şi una de tip scriptural (productiv), fiind izomorfă contestării ce are loc în plan social. Lucien Goldmann a încercat de asemenea a omologa structuri literare cu structuri sociale, dar într-un mod oarecum mecanic, mai puţin specific totodată, omologiile sale situîndu-se cu precădere la un nivel pe care l-am putea numi „problematic".

Omologia cu alte serii epistemologice (cu gîndirea filosofică şi ştiinţifică în primul rînd) şi articularea ei cu structurile sociale ar fi de asemenea o cale pe care s-a încercat a se merge, şi uneori cu notabile rezultate. În cazul lui Stendhal, al lui Flaubert, al poeţilor care vin după ei pînă în jurul anilor 1900, a stabili o asemenea relaţie de izomorfism cu ştiinţa şi filosofia epocii (pe planul care ne interesează aici, cel al rupturii dintre oralitate şi scripturalitate sau, mai bine zis, al emergenţei, alături de oralitate, a scripturalului) este mai dificil. Poate că am putea afirma că ea nici nu există, în sensul că aceşti autori încearcă, în domeniul lor specific, un tip de cunoaştere ce va deveni omologabil cu serii epistemologice configurate abia mai tîrziu. În schimb, o omologie între mişcarea de contestare pe plan social (a societăţii burgheze) şi cea de contestare pe plan scriptural poate fi uşor sesizată la Stendhal, la Flaubert mai cu seamă, şi la toată seria marilor poeţi novatori din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ea este marcată, vrem să spunem, la nivelul sintactic (poetic) al alcătuirii romanului sau poemului (utilizarea diferitelor modalităţi ale elipsei, ale figurilor discontinuităţii) dar şi

la cel semantic (tema „epatării burghezului"). Sînt dealtminteri binecunoscute vehementele izbucniri ale lui Flaubert împotriva „prostiei burgheze" *(Bouvard şi Pécuchet*, cea mai „modernă" dintre cărţile lui Flaubert, roman fără intrigă, fără subiect, fără acţiune, fără personaje, intră în polemică cu această „prostie" nu numai în plan semantic, constituindu-se în adevărată enciclopedie a ei, dar şi în plan sintactic, prin noua structură prin care se constituie ca antiroman în raport cu forma de tip balzacian). Contestarea are loc pe acelaşi dublu plan la Rimbaud, la Lautréamont, la amîndoi, dar mai ales la primul, existînd şi numeroase elemente care o exprimă şi în mod explicit (cf. volumul *Poezii*). La Mallarmé ea apare (aproape?) în exclusivitate în planul sintactic. „Revoluţia" în planul limbajului poetic ar fi deci izomorfă cu o revoluţie ce se pregăteşte în plan social şi epistemologic.

Momentul „revoluţiei" limbajului poetic, ce are loc şi în funcţie de determinări ce ţin de legile interioare ale sale, adică de legile sale specifice, este pentru noi şi momentul cînd putem vorbi de naşterea poieticii. Situat de obicei la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi legat de opera marilor poeţi francezi din acea perioadă (cf. Kristeva, *Revoluţi alimbajului poetic)*, el începe pentru noi cu opera lui Stendhal şi a lui Flaubert. Ideea noastră de a situa momentul de constituire a unei poietici ca ştiinţă în relaţie cu cel în care actul creator capătă o dimensiune marcat autoreflexivă este deci încă o dată validată, conceptul de „revoluţie a limbajului poetic" presupunînd existenţa unei conştiinţe acute a actului artistic.

Simptome premergătoare pot fi găsite în reflecţiile despre artă ale lui Baudelaire. Dar acestea nu ies totuşi cu adevărat din regimul unei estetici, reflecţia poietică fiind încă la el doar arareori explicitată, desfăşurată ca metadiscurs: de obicei ni se comunică doar rezultatul ei. Chiar cu Baudelaire deci nu intrăm decît accidental în ceea ce se va numi curînd „laboratorul de creaţie al scriitorului". Acest „laborator" rămîne (în ciuda iluziei contrarii pe care ne-o pot lăsa numeroasele confesiuni estetice premergătoare perioadei de frontieră pe care am numit-o) un loc secret, interzis, interzis cititorului, dar aceasta pentru că e în primul rînd interzis scriitorului însuşi. Scriitorul acţio-

Scanned with OKEN Scanner

nează, pur şi simplu, scriindu-şi opera, el rămîne, *grosso modo* vorbind, ceea ce, printr-un foarte uzat clişeu, numim a fi un „scriitor născut şi nu făcut", ideea de cerebralitate, sau cea, opusă, de spontaneitate creatoare neavînd aplicaţie pertinentă la această categorie.

Poate exagerăm, poate simplificăm (dar orice tentativă de a stabili tipologii implică în chiar termenii ei asemenea simplificări). Un fapt rămîne însă sigur: pînă în momentul pe care l-am numit al „dedublării", cînd conştiinţa creatoare a scriitorului, ieşită din „inocenţa" ei (unitatea ei) primordială (diacronic vorbind), devine o „mauvaise conscience", o conştiinţă nefericită deci, scriitorul se preocupă de meşteşugul său, de produsul muncii sale ca obiect văzut mereu în perspectiva unei finitudini, dar nu de relaţia sa cu acest produs *pe cale de a se face*, adică de o procesualitate în decursul căreia cei doi termeni acţionează unul asupra celuilalt.

În noua perspectivă ce se deschide, această relaţie e macroscopiată, privită în desfăşurarea ei „cu încetinitorul", pentru a ajunge, în unele cazuri, să devină scop în sine. Pentru Valéry, important este nu poemul, adică produsul, ci mecanismul prin care se ajunge la poem, *exerciţiul* (acţiunea) prin care se obţine poemul, arta de *a şti că ştii să faci* poeme căpătînd prioritate asupra aceleia de a le face (iată sensul reflecţiilor din *O seară cu Domnul Teste*, în care acţiunea reală devine mai puţin importantă decît acţiunea virtuală). Pentru Gide, nu romanul e important, ci jurnalul romanului, reflecţia asupra actului de a scrie romanul, lectura unui ipotetic cititor deplasîndu-şi ea însăşi centrul de interes către metaoperă. „Dacă vreţi — declară romancierul Édouard, personajul din *Falsificatorii de bani* — n.ns. — acest carnet cuprinde critica continuă a romanului meu; sau mai curînd: a romanului în general. Gîndiţi-vă la interesul pe care l-ar prezenta pentru noi un asemenea carnet ţinut de Dickens, sau de Balzac; dacă am avea jurnalul *Educaţiei sentimentale* sau al *Fraţilor Karamazov*; povestea operei, a gestării ei! dar ar fi pasionant... *mai interesant decît opera însăşi* ... [...] — Ei bine! vă voi spune un lucru, exclamă într-un elan impetuos Édouard: mi-e egal. Da, *dacă nu izbutesc să scriu această carte înseamnă*

că povestea cărţii mă va fi interesat mai mult decît cartea însăşi; că îi va fi luat locul; şi va fi cu atît mai bine" [6] (subl. ns.).

Reflecţia poietică trece la aceşti scriitori din regim extrinsec operei, în regim intrinsec ei, opera purtînd ca intensă marcă a poieticităţii ei tocmai structurile poetice puternice pe care le exhibă, arătînd nu ce spune textul, ci *cum* spune textul, care opacizat astfel, desemnat în *materialitatea* lui de construcţie de limbaj, barînd (în mai mare sau mai mică măsură) traversarea către un altceva la care referă, se autodesemnează cu insistenţă: poieticul, în această ipostază a sa, coincide cu poeticul [7]. Această accepţie dată poieticului a fost desemnată de noi mai sus prin sintagma „funcţie critică" (imanentă, după Ricardou, tuturor noilor scrieri, dar şi unor scrieri ce suportă a fi recitite prin noua grilă de lectură). La limită, după noi, orice operă artistică, în calitatea ei de operă foarte structurată, poate fi locul de manifestare a unei funcţii meta-, şi deci al unei poietici/poetici imanente. A privi lucrurile astfel ni se pare că e nu numai posibil, ci şi obligatoriu. Extinsă astfel, definiţia eului poietic coincide cu definiţia unui *je/jeu* al textului-operă, iar demersul poeticianului, în virtutea acestei premise, demers (şi) al poeticianului.

ORALITATE ŞI SCRIPTURALITATE: MOMENTUL DE „RUPTURĂ" STENDHAL

Figura poetică în care cristalizează poietica stendhaliană este elipsa, figura spaţiului alb, a ceea ce nu este spus, locul unde ceea ce nu este spus începe să vorbească prin cititor. Sînt cunoscute elipsele din *Roşu şi negru*, cea, mai cu seamă, prin care este marcată (fără a ni se da nici o explicaţie, fără a se descrie, fără a se „analiza" starea de spirit a personajului, fără a se recurge, aşadar, la tradiţionala şi „sacrosancta analiză psihologică") modificarea esenţială ce survine în existenţa lui Julien în momentul cînd se decide să o omoare (nu se descriu decît acţiunile sale: cumpără un pistol, închiriază o trăsură etc.) pe

doamna de Rênal. Dacă nu înţelegem prin elipsă doar suspendarea diegezei, adică dacă nu o înţelegem doar în sensul strict în care o descrie Genette [8], aplicîndu-şi analiza la Proust, şi în sensul în care o întîlnim (fapt simptomatic, din punctul de vedere în care ne situăm) şi la Flaubert, în *Educaţia sentimentală*, de exemplu (descrisă de Proust, care pentru prima oară observă că Flaubert, prin această „schimbare de viteză" pe care o introduce în ritmul povestirii, „revoluţionează" romanul [9]), dacă o înţelegem deci într-un sens mai larg (tot aşa cum conceptul de metaforă la Proust trebuie înţeles nu în sens strict stilistic, ca figură ornantă, ci într-un sens mult mai larg, care angajează întreaga structură a romanului), atunci întreaga poezie modernă, ca şi romanul şi teatrul modern dealtfel, sînt locul unei elipse multiplicate şi diseminate la nesfîrşit. Adică locul unde ceea ce nu este spus spune tot atît de mult, dacă nu mai mult, cît şi ceea ce este spus. Or, la Stendhal (şi, după cum am văzut, nu multă vreme după el, la Flaubert) această structură ce face posibilă complicitatea, colaborarea cu cititorul, şi prin care acesta poate pretinde la statutul de „producător" al operei, funcţionează, în esenţă, asemenea elipsei generalizate din literatura modernă.

Figura aceasta marchează, chiar sub forma ei stendhaliană, alături de ceea ce numim „gradul zero al scriiturii" la Stendhal, un moment de ruptură pe plan diacronic: cel dintre o scriitură de tip reprezentativ şi expresiv şi una nouă, de tip productiv. În spaţiul acestui hiatus, al acestei discontinuităţi, sensurile vor fi produse în actul lecturii. La Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé etc., la Noii Romancieri, fenomenul e de altă anvergură, radicalizat, dar, repetăm, în esenţă avem de-a face cu aceeaşi structură „deschisă" (în sensul unei deschideri de gradul doi, o anume deschidere fiind proprie oricărei opere artistice — cf. Eco).

Dar configurarea izomorfă a romanelor stendhaliene şi a momentului de ruptură dintre cele două tipuri de scriitură poate fi remarcată şi sub un alt raport: în romanele lui Stendhal coexistă două tipuri de scriitură, una reprezentativă, expresivă, care reprezintă, exprimă, *une parole*, o rostire (mentală) preexistentă actului scrierii, dar şi o scriitură ce nu-şi mai află originea într-o rostire, ci este ea însăşi rostire originară. Aflăm argu-

mente extrem de convingătoare în sprijinul tezei noastre într-un studiu ce analizează fenomenul în termeni de psihanaliză [10]: lectura romanului *Mănăstirea din Parma* arată, cu începere de la episodul duelului cu Giletti, că statutul romanului se modifică pe de-a-ntregul, „ca şi cum faimoasa improvizaţie stendhaliană ar suferi influenţa unei teme cu o puternică influenţă subconştientă", ceea ce incită la a supune arhitectura întregii opere la o analiză cu privire la „relaţiile dintre scriitură şi « sensibilitatea» scriitorului" (relaţii care pentru noi se situează pe însuşi terenul poieticii). „Textul aici este dublu", Stendhal fiind totodată Beyle, după cum Beyle este totodată Stendhal. Cu alte cuvinte, pornindu-se numai de la operă, se încearcă a se vedea ce raporturi se stabilesc între „autor" (Stendhal) şi „om" (Beyle), dar e vorba de omul pe care autorul însuşi este pe cale de a-l construi prin scriitura sa. A descoperi raporturile ce există astfel între figura creatoare şi figura autobiografică înseamnă totodată „a descoperi mecanismele cele mai ascunse ce guvernează naşterea operei". Decupînd cîteva teme simptomatice — „refuzul van al filiaţiei paterne", „căutarea substitutelor maternităţii", „regresiunea către copilărie sub forma temniţei preafericite", „trecerea printr-un episod ce evocă complexul oedipian" — Robert André propune ideea că binecunoscuta „improvizaţie" stendhaliană ascultă de o necesitate, prin ea verificîndu-se odată mai mult ipoteza freudiană cu privire la asocierea cuvintelor. Pentru Stendhal, inserţia în limbaj (văzută ca legătură lingvistică devenită, datorită complexului oedipian, legătură existenţială ce trebuie cu orice preţ menţinută, ce nu trebuie niciodată să se întrerupă lăsînd să i se substituie tăcerea) e o „salvare", posedarea cuvintelor fiind pentru el o formă de iubire şi de fidelitate. Dar, lucru extrem de important pentru punctul de vedere pe care vrem să-l susţinem făcînd acum apel la argumentele unei cercetări psihanalitice cu privire la geneza operei (a lui Stendhal, în primul rînd, dar şi a altor scriitori cu care pot fi stabilite asemănări şi diferenţe în vederea constituirii unor serii tipologice), această stăpînire (« maîtrise») a cuvintelor este mai întîi pentru Stendhal una *verbală, alta* decît cea care ţine de virtuozitatea scriiturii. O virtuozitate verbală (transcrierea unei *parole*) este astfel opusă uneia scripturale. Ea continuă să per-

Scanned with OKEN Scanner

siste în toate romanele lui Stendhal, alături de cea de-a doua (virtuozitatea scriiturii), emergentă la un moment dat. Anumite dovezi, semne ale acestei virtuozităţi verbale pot fi recunoscute în detalii autobiografice — aproprierea unei virtuozităţi lingvistice de către copil, ce are loc în „camera închisă, închisă tuturor în afară de el, a mamei sale moarte", ambiţia enormă a lui Stendhal de a deveni un mare autor de comedii („omul de teatru este cel ce proferă, cel ce menţine comunicarea între scriitură şi voce, cel ce animă personajele prin simplul fapt că le face să vorbească"). Dar, chiar în timpul în care Beyle (numele real este pus în relaţie cu transcrierea unei „parole", iar pseudonimul cu scripturalitatea ce nu-şi are originea în nici o rostire, Beyle/Stendhal devenind, aşadar, un cuplu conceptual prin care este marcată dubla prezenţă *parole/écriture* şi locul rupturii) privilegiază exprimarea orală, el o simte tot mai mult ca o exprimare ameninţată. Principalul argument psihanalitic pe care André Robert îşi întemeiază ipoteza este persistenţa temelor „gurii însîngerate" şi a „căderii", descifrate în scrierile intime ca prime imagini ce se înscriu în conştiinţa primei copilării a scriitorului (în perioada în care învaţă să meargă, străbătînd distanţa dintre mama sa şi bunicul său Gagnon, Beyle cade şi, lovindu-se de un scaun, îşi rupe doi dinţi). Stendhal s-ar proteja astfel dinainte împotriva unui nou accident, înlocuind treptat improvizaţia fericită şi spontană a vocii prin parcursul chinuitor, prin „imobilitatea" („figement") scriiturii. Aceasta este *tăcută* şi marchează o ruptură cu *locvacitatea* primelor opere. Iubirea pentru mamă, ura faţă de tată configurează o dualitate psihică conflictuală ce ar fi matricea structurilor romaneşti, trecerea de la „parole" la „écriture". Înclinaţia lui Stendhal pentru muzică ar favoriza această trecere dificilă: raportul dintre scriitor şi copilăria sa este asemănător cu cel dintre tema matricială a unei melodii şi partitura terminată, pulsiunile basculînd în reguli artistice. Triumful „principiului raţiunii" asupra „principiului plăcerii", al reflecţiei asupra spontaneităţii ar explica astfel faptul că Stendhal începe să scrie romane relativ tîrziu, romane ce rămîn, dealtfel, un teritoriu ambiguu şi impur unde rostirea şi scriitura continuă să se înfrunte. De ce Beyle a încercat să-şi depăşească dificultăţile existenţiale prin practica scriiturii şi nu printr-o

altă practică rămîne neexplicat, altfel spus, întrebarea: De ce Beyle a devenit Stendhal? rămîne însă tot în suspensie — aşa cum a rămas, şi rămîne încă, şi poate va rămîne totdeauna, în cazul tuturor marilor creatori.

Demersul psihanalitic se opreşte el însuşi în pragul dificultăţii, încă nedepăşite, de a explica trecerea la singularitatea operei. Totuşi remarcabila construcţie propusă de această tentativă ne oferă o posibilă soluţie la întrebarea cu privire la trecerea, la un moment dat, a structurilor literare marcate oral (= ce presupun preexistenţa unei „parole") la cele marcate scriptural (= scriiturii nu-i preexistă nici o „parole" — cf. contribuţiile lui Derrida). Soluţia e utilă, dar numai parţial, căci o soluţie globală ar trebui să ia în considerare şi mutaţii ce intervin nu numai în plan individual, ci şi în plan comunitar, social, relaţia dinamică ce se stabileşte între ele.

Pentru raţiunile arătate (situare în momentul de clivaj oralitate/scripturalitate a literaturii, moment cînd situăm şi apariţia poieticii ca domeniu ce încearcă a se cristaliza într-o ştiinţă), opera lui Stendhal cheamă la o tentativă de abordare poietică/poetică, cele două nivele fiind privite de noi şi aici ca inseparabile, fiecare deschizîndu-se către celălalt în mari zone de fuzionare. În cazul unei explorări ca a noastră, care, neseparînd nivelele, priveşte totuşi cu precădere dinspre nivelul poietic spre cel poetic, pot fi privilegiate aşa-numitele „opere intime" stendhaliene (jurnal, corespondenţă, „amintiri"), dat fiind caracterul lor de documente prin care se comunică o experienţă poietică imediată (în măsura în care discursivitatea ei nu o mediatizează totuşi). Pot fi privilegiate, de asemenea, textele „teoretice", unde prevalează mai ales o experienţă de receptare a unor opere, literare, muzicale şi plastice, experienţă pe care, de asemenea, şi cu atît mai mult cu cît aparţine unui creator, o putem include în sfera poieticului.

Procedeul acesta discriminatoriu se justifică dintr-un punct de vedere pur metodologic, căci strategia unei poietici/poetici stendhaliene implică totodată considerarea acestor texte într-o perpetuu subînţeleasă relaţie cu operele (textele) de ficţiune (romane, nuvele), faţă de care îndeplinesc funcţia de metatexte, metatextualitatea acestora din urmă, altfel spus, poetica lor ima-

Scanned with OKEN Scanner

nentă, devenind cu atît mai manifestă și verificîndu-se în confruntarea celor două tipuri de discursuri (relația este de reciprocitate, textele de ficțiune jucînd un rol analog în raport cu textele de nonficțiune).

Dacă socotim că metatextualitatea (poetica) imanentă unei opere îndeplinește și funcția unei poietici imanente, putem stabili și verifica ipotezele referindu-ne la textele de ficțiune ca la o zonă unde poietica stendhaliană se realizează cu precădere. Ispititor, acest demers riscă să lărgească însă prea mult, pînă la a-l face să-și piardă identitatea, conceptul de poietică. Se poate totuși recurge la el, cu precizarea mereu subînțeleasă că mărcile poietice ni se comunică în felul acesta în regim poetic.

Între intenția poietică și realizarea ei fiind întotdeauna un decalaj, mai mare sau mai mic, foarte caracteristic, și din care poeticianul poate trage importante concluzii, se poate încerca a se pune în evidență acest decalaj așa cum apare el la Stendhal.

Textele nonficționale pot fi abordate nu numai ca metatexte, ci și ca pre-texte, ca texte-embrion în raport cu textele de ficțiune. Presupoziția de la care trebuie pornit este că fiecare text stendhalian este și un intertext în raport cu totalitatea textelor stendhaliene.

Pe de altă parte, orice text stendhalian este pentru noi un intertext nu numai în raport cu seriile de „texte“ (artistice, filosofice, politice etc.) ce au alcătuit lumea lui Stendhal, cultura și civilizația ei, ci și cu seriile de „texte“ ce alcătuiesc lumea noastră, text fiind utilizat aici în toate accepțiile lui, de la cea de text tipărit pînă la cea, atoatecuprinzătoare, de sistem semnificant. Stendhal poate fi „contemporanul nostru“ datorită inepuizabilelor virtualități ale formei semnificante care este opera sa, realizate sub incidența unei dinamici a intertextualității. Aceasta din urmă ne condiționează în asemenea măsură încît pînă și opțiunea noastră pentru o lectură în perspectivă poietică este un semn al acestei condiționări: lumea contemporană este o lume dominată de praxis, de valoarea muncii și a producției de obiecte, unde omul se manifestă prioritar ca *homo faber*, acționînd transformator asupra naturii. Or, așa cum arătam, poietica, definită ca știința instaurării operei de artă, este, după unii autori, și știința instaurării oricărei opere umane, știința

oricărui comportament uman prin care s-ar institui forme (artistice sau nonartistice).

Pornind, în demersul nostru, de la presupoziţia lecturii intertextuale, imanentă, de fapt, oricărei lecturi, dar pe care epistemologia epocii noastre a conştientizat-o, presupoziţie ce legitimează pluralitatea lecturilor (cu condiţia validităţii lor), spunem implicit că nu socotim că ar exista *o* poietică şi *o* poetică stenhaliene în sine, în absolut (ceea ce ar presupune faţă de opera artistică o atitudine de tip metafizic şi dogmatic, de genul celei strălucit reprezentate de Boileau, de exemplu), ci o serie, mereu deschisă, de poietici şi poetici stendhaliene, mereu altfel realizîndu-se în funcţie de noi lecturi intertextuale, determinate la rîndul lor de noi contexte spaţio-temporale de civilizaţie şi cultură *in actu* la nivelul conştiinţei concrete a unui subiect receptor.

Evident, toate aceste consideraţii pot fi făcute în legătură cu oricare alt creator de forme artistice, şi ele sînt validate de tot ce este mai nou şi mai viu în reflecţia actuală asupra artei, care-şi află la rîndul ei argumentele în ştiinţele actuale, şi în primul rînd în ştiinţele omului (psihologia, psihanaliza, sociologia, antropologia etc.). Dar conceptul „Stendhal contemporanul nostru" are, credem, un grad de pertinenţă specifică, dat fiind că el este operant şi la nivelul unor preliminarii general teoretice: Stendhal este el însuşi iniţiator al unei „estetici a receptării" (cf. Jauss şi şcoala de la Constanz) care, la modul empiric şi intuitiv, prefigurează unele dintre descoperirile cele mai importante ale teoreticienilor de azi ai literaturii, descoperiri validate de teoria comunicării, conform căreia în procesul de comunicare factorul receptor joacă un rol la fel de activ ca şi factorul emiţător.

Poietica stendhaliană începe în sentimentul acut pe care-l are acest scriitor cu privire la caracterul tranzitoriu, variabil, al structurilor literare. Orice artist se vrea contemporan cu un public ce va veni după el: ce altceva este speranţa într-o veşnică glorie postumă, dorinţa de a înălţa, prin fapta de artă, un monument unic, şi care să dăinuiască întru eternitate? Însuşi statutul ontologic al operei de artă o defineşte ca act ce mereu redevine act contemporan. Această capacitate, ce-i este specifică, instituie şi unul dintre criteriile cele mai importante (dacă nu cel

Scanned with OKEN Scanner

mai important) de certificare a valorii artistice. Pe terenul acesta atît de incert, argumentul ferm, de autoritate, cel ce preexistă şi urmează doar a fi demonstrat (cu fiecare epocă altfel), rămîne cel al rezistenţei operei la acţiunea de uzură la care încearcă a o supune timpul. Valoarea este clasicitate, adică durată în memoria omenirii.

Artiştii moderni au înţeles însă, şi Stendhal este printre primii care exprimă la modul discursiv această descoperire, fiind pe deplin conştient de ea, că a dăinui în memoria omenirii înseamnă a dăinui în istoria omenirii, a avea adică ştiinţa şi putinţa de a provoca interesul şi admiraţia unui cititor mereu altul, condiţionat de o epocă mereu alta, generînd noi forme artistice care, la rîndul lor, modifică neîncetat modul de receptare a tot ceea ce fusese creat înainte.

Stendhal îşi proiectează opera în viitor nu ca pe o formă ce-şi este suficientă sieşi, ci ca pe una ce nu-şi va căpăta valoarea şi semnificaţia decît în relaţia, ea însăşi repetat înnoită, cu un viitor cititor, cu succesive serii deschise de viitori cititori care, situîndu-se de fiecare dată sub incidenţa unui alt „univers de aşteptare“ (cf. Jauss), vor realiza noi receptări ale operei, tot mai adecvate, crede Stendhal, cu intenţia creatorului (emiţătorului) ei. Recurenţa neobişnuit de mare a acestor apeluri la un cititor situat în viitor şi presupus a manifesta în lectura sa, în comparaţie cu cititorul contemporan *stricto sensu* cu Stendhal, o competenţă şi o performanţă de lectură tot mai adecvate, arată că nu avem de-a face doar cu proasta dispoziţie faţă de contemporaneitate a unui autor ce se simte frustrat de preţuirea la care pretinde, ci cu un lucru mult mai important: nu o atitudine afectivă este exprimată astfel, ci o gîndire poietică şi poetică în curs de a se constitui şi care uneori chiar capătă o expresie discursiv-sistematică. Dar chiar dacă există şi un sentiment al acestei frustrări, el îşi are de asemenea locul în demonstraţia noastră. Stendhal *se ştie* novator, *se ştie* neînţeles de contemporani în specificitatea tentativei sale, care este una de *ruptură*. Este interesant de remarcat că sentimentul de a fi neînţeles pe care-l încearcă artistul în faţa publicului său apare abia în această epocă în mod atît de cristalizat. Şi tot în această epocă de ruptură încep, şi dacă acceptăm premisa propusă aici ni le explicăm, marile procese

făcute de către critici şi public (procese în sens figurat, dar şi în sensul cel mai propriu: Baudelaire cu *Florile răului*, Flaubert cu *Doamna Bovary* ajung la tribunal) artiştilor. Neînţelegerea este mare pentru că habitudinile de lectură sînt şocate, contrariate, şi pentru că ambele părţi se simt frustrate. În raport cu epocile precedente, este indubitabil că s-a schimbat ceva, că receptarea a devenit mai dificilă, artistul (şi ne referim şi la pictori, muzicieni etc.) fiind nevoit a miza, pentru a nu-şi pierde curajul de a continua, pe un viitor public al său, şi nu pe cel prezent.

Sainte-Beuve (citat de Proust în eseul *Împotriva lui Sainte-Beuve) nu înţelege* nimic din ceea ce înseamnă importanţa operei lui Stendhal: „Am recitit sau am încercat să recitesc romanele lui Stendhal: sînt de-a dreptul detestabile". Dar nici Lanson nu o va înţelege mai bine: „Forma, la Stendhal, este indiferentă, ea nu există ca formă de artă, nefiind decît notaţia analitică a ideilor". Opinia aceasta, loc comun al istoriei şi criticii literare franceze, este pentru prima oară atacată de Proust într-o prefaţă la un roman de Paul Morand şi în cîteva *Note despre Stendhal:* „Dacă socotim ca făcînd parte din stil acea mare osatură inconştientă pe care o acoperă îmbinarea voită a ideilor, ea există la Stendhal. Cît de mult mi-ar plăcea să arăt că de cîte ori Julien Sorel sau Fabrice părăsesc zadarnicile griji pentru a trăi o viaţă dezinteresată şi voluptuoasă, ei se află totdeauna într-un loc înalt (închisoarea unde se află Fabrice sau Julien..."). Descoperirea aceasta îi sugerează o comparaţie cu Dostoievski — ce scrisese el însuşi despre influenţa exercitată de Stendhal asupra lui — după care conchide: „Prin aceasta Beyle era un mare scriitor fără să ştie", afirmaţie cu care nu putem fi de acord decît dacă o raportăm strict la situarea personajelor pe un loc înalt (exemplele în acest sens sînt într-adevăr foarte numeroase şi se poate întreprinde un studiu de critică tematică pornindu-se de la această sugestie) oridecîteori existenţa lor devine ea însăşi locul înalt al trăirii unei fericiri ideale, dobîndită prin iubire. Lectura lui Proust, acest viitor cititor al lui Stendhal din anii 1920, este, aşadar, încă prizoniera vechiului clişeu ce vede în Stendhal un ins ce, dintr-o întîmplare — pentru Proust dintr-o foarte fericită întîmplare — şi-a „improvizat" opera. Or, Stendhal nu numai că *se ştie*, dar *se şi vrea* autorul unui „stil" simplu,

direct, neutru, învăţat — spune el din dorinţa de a scandaliza ce-i este caracteristică, dar şi pentru a fixa adevărul descoperirii lui sub o formă frapantă — din *Codul civil* al lui Napoleon (faptele acestui idol al său fiindu-i astfel îndreptar nu numai pe planul acţiunii în general, dar şi pe planul acţiunii scriitoriceşti). Acest stil, un fel de „grad zero al scriiturii", cum am mai arătat, are o presupoziţie polemică, vizată cu bună-ştiinţă de autorul său: contestarea stilului „emfatic", „afectat", „pretenţios" (sînt termenii înşişi ai lui Stendhal) al unor autori ca Voltaire şi mai ales Chateaubriand.

Frecventele apeluri la colaborarea unui virtual cititor, cel din 1880, sau din 1935, apeluri prezente nu numai în operele nonfictive dar şi în cele fictive, unde iau forma unor interpelări sau exhortaţii formulate de instanţa narativă, ne autorizează să afirmăm că poietica stendhaliană este o facere care vrea să instaureze o operă (o formă) *nouă* în raport cu cele precedente, nouă pentru că ea este astfel concepută încît să poată lăsa o mai mare libertate de desfăşurare funcţiei creatoare a cititorului. Transparenţa, neutralitatea însăşi a acestei forme se lasă uşor traversată, spune Stendhal, spre mişcarea ideilor pe care ea le exprimă. „Stilul" lui Stendhal ar fi, aşadar, conceput de el ca stilul lipsei de stil, orice stil (aşa cum este el înţeles tradiţional, ca o ţesătură de figuri ornante) datînd, la un moment dat. Ceea ce am numit însă „stilul lipsei de stil" nu datează niciodată: cameleonic, el devine ceea ce vrea să facă din el cititorul. Înglobînd figura elipsei canonice (descrisă de noi mai sus), el este totodată locul elipsei totale (sau tinde a fi asta), al suspiciunii (« L'ère du soupçon est venu au monde », spune Stendhal) dintre cititor şi autor şi al complicităţii lor. Pariul lui Stendhal este tocmai acesta: crearea unei opere care, în structura ei materială rămînînd aceeaşi, să răspundă de fiecare dată altfel mentalităţii unui cititor de fiecare dată altul, în funcţie de determinări extrinsece operei şi imprevizibile pentru autorul ei. El semnează un pact în alb cu cititorul, iar poietica şi poetica sa vor sta sub semnul acestei decizii centrale, pact care, pentru el, este marea şansă de a-şi asigura „nemurirea". Opera este voită, proiectată ca structură deschisă, intenţionalitate în sine importantă pentru că dovedeşte o schimbare de optică: scriitorul

Scanned with OKEN Scanner

nu se mai consideră unicul creator al operei sale, orgolios dumnezeu atoateştiutor şi atoatefăcător, el îşi împarte prerogativele cu cititorul său, solicitîndu-i chiar, cu prefăcută umilinţă, bunăvoinţa activă pe care un mai ambiţios orgoliu secret mizează în vederea a nesfîrşite şiruri de renaşteri-re-creeri ale operei.

Asemenea unei întregi generaţii de teoreticieni ai romantismului francez, Stendhal este foarte sensibil la relativitatea „gustului" literar. Încă odată cu Doamna de Staël, conceptul de „gust" literar, concept de deosebită însemnătate pentru poeticile clasice franceze din secolele XVII şi XVIII, îşi modifică substanţial conţinutul: bunul „gust" îşi pierde caracterul dogmatic şi absolut, corelativ unui frumos ideal şi absolut, instaurat şi garantat de obedienţa creatorului faţă de un set de reguli emise de o instanţă unanim acceptată ca fiind singura acceptabilă. Dar în teoriile ei accentul continuă să cadă pe autor şi pe operă, văzuţi în relaţie cu climatul geografic şi cu instituţiile sociale, şi mai puţin pe cititor, al cărui „gust" este mai curînd implicit socotit a fi condiţionat de aceleaşi determinări.

Or, încă în *Racine şi Shakespeare*, Stendhal mută în chipul cel mai decis accentul pe factorul receptor. Ca şi o bună parte din textele de nonficţiune stendhaliene, această scriere este anterioară principalelor texte de ficţiune. Din punct de vedere poietic, această stare a cronologiei operelor poate fi extrem de revelatoare: poietica stendhaliană aparţine tipului de poietici în care funcţia prioritară o are autocontrolul lucid al actului creator (afirmaţie care numai la prima vedere intră în contradicţie cu ceea ce vom arăta mai jos cu privire la o anumită „spontaneitate", programatic susţinută, a scriiturii).

Ca şi Proust, artist prin excelenţă „cerebral" în sensul arătat (înţeles în sensul curent termenul este aberant în cazul aplicării lui la procesul de instaurare a operei artistice, proces specific în cadrul căruia artistul „cerebral" controlează o spontaneitate senzorială de care are totodată nevoie, pe care o menţine ca pe un dat în afara căruia actul său de creaţie şi-ar pierde orice şansă), Stendhal îşi construieşte pentru uz propriu o ştiinţă „critică", o poetică (ce se deschide către o poetică) minimă, cu caracter eventual provizoriu, urmînd a fi folosită, şi, implicit, dezvoltată şi consolidată prin scrierea „marilor" opere. Aceste

prime texte sînt şi nişte pre-texte, nişte improvizaţii, nişte exerciţii de scriere „spontană“ şi neîntreruptă, menite a-l plasa şi a-l menţine pe autorul lor în acel spaţiu de activitate specifică pe care Blanchot (pe care-l socotim a fi unul dintre cei mai de seamă poeticieni) îl numeşte „spaţiul literar“ (exerciţiile proustiene de de-construire, prin pastişare sau traducere, a unor texte „clasice“, „cronicile“, „articolele“ şi „eseurile“ proustiene au aceeaşi funcţie). Asemenea practici îşi au riscurile lor, care ar fi acelea de blocare, de rămînere definitivă în afara „spaţiului literar“, şi foarte rare sînt cazurile marilor creatori (creatori de *noi* forme) care *şi-au pregătit* astfel momentul propriu-zis de instaurare a operei. Asupra acestei observaţii vom reveni. Să spunem însă încă de pe acum că pentru Stendhal a scrie un jurnal sau scrisori are în comun cu a scrie un roman însăşi materialitatea gestului de a scrie, de a trasa cuvinte pe o coală de hîrtie percepută în materialitatea ei, de a desfăşura o anumită activitate fizică sinestezic percepută de întregul corp angajat în ea. A o desfăşura *fără întrerupere*, adică zilnic, fără a aştepta momentul privilegiat al „inspiraţiei“, oferă o şansă de a stabili şi menţine un punct de contact, fie şi nespecific, dar identic în materialitatea lui, cu cealaltă activitate, cea artistică. Materialitatea gestuală şi obiectuală, pulsiunile corporale ale subiectului scriptor pot fi o rampă de lansare în „spaţiul literar“, în specificitatea acestuia. E o *strategie*, de care Stendhal uzează în mod conştient, o propedeutică şi o etică.

Neglijenţele stilistice sînt detalii lipsite de importanţă, importantă este funcţionalitatea ansamblului. Spontaneitatea aceasta nu e deci sinonimă cu „inspiraţia“ romantică (şi Stendhal, după cum vom vedea din citate, e perfect conştient de acest lucru), ea e mai curînd o stare provocată şi dirijată. În această perspectivă, ideea romantică de „geniu“ este inoperantă. Opera este un „bilet de loterie“, o şansă acordată celui ce va scrie „firesc“, supunîndu-se vocii interioare care i le dictează, un anumit număr de pagini zilnic. Ea este proiectată spre cunoaşterea „adevărului“, căruia îi este opusă falsitatea generată de stilul „căutat“ (să citim acest epitet şi ca antonim al lui „firesc“, „spontan“), „emfatic“, „pretenţios“, „afectat“. Spontaneitate înseamnă, aşadar, „sinceritate“, garanţie a adevărului: „Idee: poate că necorec-

Scanned with OKEN Scanner

tînd acest prim jet, voi reuşi să nu mint din vanitate. Omar, 3 decembrie 1935“ [11]. Preocuparea nu este pentru formă, ci pentru descoperirea adevărului.

Dar, găsindu-l, conform acestei logici a poieticii/poeticii stendhaliene, scriitorul va fi găsit şi forma „frumoasă“. Pusă în aceşti termeni, chestiunea „formei“ pare a deveni una subsidiară, oricum implicită. De fapt Stendhal este în căutarea unei forme care să-l ducă spre adevăr. „Neglijenţa“ sa, dezinteresul său pentru „forma perfectă“ este refuzul unei anumite forme şi afirmarea uneia noi. Refuzul lui Chateaubriand, dar şi al lui Balzac, despre care mărturiseşte că-i place foarte mult, criticîndu-l totodată în mod cum nu se poate mai semnificativ pentru dihotomia „conţinut“/„formă“ presupusă de el a sta la originea romanelor balzaciene:

> „Am găsit în odaia mea un volum de domnul Balzac, *Abatele Birotteau*, din Tours. Ce mult îmi place acest autor! Ce bine a ştiut să înşire toate relele şi meschinăriile vieţii de provincie! Mi-ar fi plăcut un stil mai simplu; dar l-ar mai cumpăra oare atunci provincialii? Presupun că îşi scrie romanele în doi timpi, întîi în mod raţional, după care le îmbracă în frumosul stil neologistic, cu *pătimirile sufletului*, *ninge în inima mea*, şi alte asemenea frumuseţi.“ [12] (Subl. în text.)

Stilului „frumos“ îi este opus stilul „firesc“: recunoaştem în această atitudine o reacţie la clasicismul francez al secolelor XVII şi XVIII de pe o poziţie originar romantică (cf. doamna de Staël şi teoria ei despre stilul „firesc“ opus celui „afectat“, despre superioritatea exprimării „spontane“, „naive“), dar totodată şi o reacţie la „emfaza“ romantică. Stendhal vrea să fie „spontan“, „firesc“, dar nu prin violentarea limbii, care ar corespunde unei libere exprimări a inconştientului (asociaţia liberă a termenilor de tip suprarealist), ci folosind limba cea de toate zilele, pentru el limba pe care a învăţat-o în copilărie, limba folosită într-o familie de burghezi deosebit de instruiţi, şi instruiţi în spirit clasic, avînd prejudecata şi cultul termenului „propriu“, sintaxei recomandată de gramaticile oficiale. Spontaneitatea exprimării nu înseamnă, aşadar, pentru Stendhal, o atitudine

nonconformistă faţă de regulile exprimării „corecte“ (neglijenţele de stil sau greşelile de ortografie, cultivate parcă anume, ca garanţii ale unei scrieri spontane, au loc în cadrul acestui sistem, nu sînt o transgresare a lui), cea care respectă „bunul uzaj“ (scris şi vorbit, distanţa între aceste două registre fiind, în mediul său, practic abolită) al limbii franceze din jurul anilor 1800. Sintactic şi lexical, prin „neutralitatea“ termenilor, stilul lui rămîne „clasic“, sau pare mai curînd a rămîne astfel.

De fapt, abandonîndu-se unui fel de dicteu automat (care ascultă de alte mecanisme decît cel suprarealist: *la parole* care îi „suflă“ lui Stendhal „spunerea“ nu vine cu precădere din adîncurile inconştientului), transcrierii unei oralităţi, a unei voci mentale care-i dictează un discurs preexistent actului scriptural însuşi, Stendhal îşi inventează o modalitate de a ieşi din spaţiul oralităţii (aici termenul trebuie înţeles chiar în sensul lui propriu: din spaţiul comunicării obişnuite) spre a intra în cel al scripturalităţii (al literaturii):

> „Ca să mă apuc de scris, aşteptam întotdeauna momentul geniului.
>
> Nu m-am lecuit de mania asta decît mult mai tîrziu. Dacă m-aş fi dezbărat de ea mai curînd, aş fi reuşit să-mi termin comedia *Letellier şi Saint-Bernard*, pe care am luat-o cu mine la Moscova şi, mai mult încă, am adus-o de acolo (şi se află printre hîrtiile mele la Paris). Această prostie a avut un efect dăunător asupra cantităţii lucrărilor mele. Şi în 1806 încă mai aşteptam inspiraţia ca să mă apuc de scris. [...]
>
> Dacă prin 1795 aş fi vorbit despre proiectul meu, despre proiectul meu de a scrie, poate că s-ar fi găsit vreun om de bun-simţ care să-mi fi spus: « Geniu, negeniu, scrie în fiecare zi timp de două ore». Acest sfat m-ar fi făcut să folosesc zece ani de viaţă irosiţi prosteşte în aşteptarea *geniului*.“ [13] (Subl. în text.)

Sau:

> „În mai puţin de-o oră am scris aceste douăsprezece pagini, şi încă oprindu-mă din cînd în cînd ca să încerc

să nu scriu lucruri insuficient de clare, pe care aş fi silit să le şterg.

Cum aş fi putut *fizic* scrie bine, domnule Colomb? Prietenul meu Colomb, care mă copleşeşte cu acest reproş în scrisoarea lui de ieri şi-n cele precedente, ar înfrunta tortura pentru cuvîntul dat şi pentru mine." [14] (Subl. în text.)

Sensul a ceea ce am numi impropriu un „dicteu automat" se precizează în contexte în care rapiditatea notaţiei vrea să surprindă, să transcrie (în modul cel mai fidel, cu cea mai mare claritate) rapiditatea mişcării ideilor:

„Prin 1794 aşteptam prosteşte momentul *geniului*. Ceva asemănător cu vocea lui Dumnezeu adresîndu-i-se lui Moise din *mărăcinişul înflăcărat*. Neghiobia asta m-a făcut să pierd o groază de timp, dar poate că m-a şi împiedicat să mă mulţumesc cu semiplatitudinea, ca atîţia scriitori merituoşi (de exemplu domnul Loeve-Veimars).

Cînd mă apuc să scriu, nu mă mai gîndesc la idealul meu de frumos literar, sînt asediat de ideile pe care simt nevoia să le notez. Presupun că domnul Villemain e asediat de forma frazelor şi ceea ce numim poet, un Delille, un Racine, de forma versurilor." [15] (Subl. în text.)

Ultimul citat comunică în termeni expliciţi starea celui ce transcrie sub dictarea unei voci (unei *parole*). Dar vocea nu mai este „vocea lui Dumnezeu", omologabilă cu momentul „inspiraţiei", al „geniului", ci „vocea" ideilor proprii. Experienţa rămîne de fapt aceeaşi, cea a unei „oralităţi", pentru Stendhal ea nu şi-a pierdut decît caracterul extra-ordinar, devenind o experienţă mereu posibilă, ce poate fi, adică, mereu reiterată după bunul plac al celui ce scrie. O intuiţie a unui alt registru, în care nu ideea preexistă ci forma (ce va da naştere ideii), există însă, intuiţie ce surprinde diferenţa dintre oralitate şi scripturalitate: „presupun că domnul Villemain e asediat de *forma frazelor* şi ceea ce numim poet, un Delille, un Racine, de *forma versurilor*".

Scanned with OKEN Scanner

Această voinţă de a desfăşura fără discontinuităţi o activitate de scriptor, *indiferent* de „conţinutul“ sau de „forma“ „exprimării“, această voinţă de a fi pur şi simplu, înainte de a fi orice altceva, „mîna care scrie“ (utilizăm din nou aici un concept blanchotian), stă, socotim noi, la originea facerii prin care se instaurează opera lui Stendhal, şi ea nu a fost încă pînă acum pusă în evidenţă de nici o cercetare.

Stendhal nu face parte dintre scriitorii preocupaţi de ceea ce tradiţia literară numeşte „perfecţiunea formei“. Comparată din acest punct de vedere cu cea a lui Flaubert, poietica lui se situează la polul opus. Începînd cu însuşi actul propriu-zis de a scrie. A scrie nu este pentru Stendhal un „chin“ (cf. Flaubert: « les affres du style»), damnarea la o veşnică insatisfacţie, idealul absolut al operei perfecte neputînd fi niciodată atins, ci starea firească, un mod firesc de existenţă a celui intrat în acea practică. Scrisul este *catharsis*, funcţie imediat şi practic eficientă, modalitate de a te poseda şi de a poseda realitatea (adevărul), cunoaştere prin autocunoaştere. A scrie înseamnă a merge către o cunoaştere (e un laitmotiv ce revine în însemnările stendhaliene), a afla ceea ce nu ştiai înainte de a fi scris. Iată o altă importantă dimensiune a poieticii lui Stendhal, alături de cea a sensibilităţii la funcţia receptorului şi la condiţia de praxis a literaturii: sensibilitatea la funcţia cognitivă a literaturii, nu numai din punctul de vedere al cititorului, ci şi din cel al autorului:

> „Scriindu-mi viaţa în 1835, fac o mulţime de descoperiri; aceste descoperiri sînt de două feluri:
>
> 1⁰: Sînt nişte mari fragmente de frescă pe un zid, care demult uitate, apar brusc, şi-alături de aceste fragmente perfect conservate, aşa cum am spus-o în repetate rînduri, mari spaţii în care nu se văd decît cărămizile zidului. Tencuiala pe care fusese pictată fresca a căzut, şi fresca s-a pierdut pe vecie. Alături de fragmentele de frescă ce s-au conservat, nu exista nici o dată, trebuie să pornesc acum, în 1835, la vînătoare de date. [...]
>
> 2⁰: În 1835, descopăr fizionomia şi cauza evenimentelor.“[16]

„Poate că-mi voi aminti, aşa cum îmi amintesc multe altele, scriind. Iată şi locul scenei! Îl văd tot atît de limpede ca şi cum l-aş fi părăsit acum opt zile, dar fără nici o fizionomie.“ [17]

„N-am deloc pretenţia să scriu istorie ci să-mi notez pur şi simplu amintirile, pentru a putea ghici ce fel de om am fost: prost sau deştept, fricos sau curajos etc. etc. Este răspunsul la marele cuvînt: *Gnoti seauton.*“ [18]

Calitatea, valoarea de operă adevărată deci frumoasă, de operă frumoasă deci adevărată, sînt implicite exercitării „spontane“ a actului de a scrie. Importantă este disciplina de a scrie zilnic un anumit număr de ore, un anumit număr de pagini, de a te menţine în această dispoziţie şi în această disponibilitate, de a nu tulbura „mîna care scrie“. Nimic nu trebuie să întrerupă fluxul, odată pornit, al scriiturii, nici chiar preocuparea, care, deşi intrată în deprindere, ar putea acţiona ca o frînă, pentru punctuaţie şi ortografie:

„O scrisoare pe săptămînă cu tot ce-ţi va trece prin cap; nici un fel de pregătire, greşeli de ortografie; eu însumi fac o sumedenie şi-mi plac; văd că nu ai făcut nici o ciornă, şi nu există ceva mai tîmpit decît scrisorile cu ciornă. Cele pe care le pregătim în minte sînt ceva mai puţin tîmpite.“ [19]

Ultima frază ne revelează mecanismul profund al poieticii stendhaliene, dubla ei apartenenţă la oralitate şi la scripturalitate. Stendhal ezită întruna între a-şi *pregăti în minte* romanele etc. (condiţia oralităţii) şi a le pune doar apoi pe hîrtie, şi a intra pur şi simplu în acţiunea de a scrie (condiţia scripturalităţii).

Stendhal scrie (de fapt dictează, în cea mai mare măsură, dictarea fiind aici izomorfă condiţiei duale oralitate/scripturalitate) *Mănăstirea din Parma* în incredibilul răstimp de trei săptămîni, romanul apărînd în această primă formă ca rezultat al acestui prim jet, fără revizuiri. Transcrierea aceasta imediată, nesupusă nici unui fel de supracontrol care ar putea-o modifica,

Scanned with OKEN Scanner

este pentru autor singurul criteriu, regulă unică. Înţelegem poate abia acum cît de opus este demersul flaubertian, care presupune neîncetate revizuiri ale textului, revizuiri ce au loc chiar după ce textul a fost tipărit, cu fiecare nouă ediţie a lui. Stendhal evită această capcană a operei resimţită ca niciodată terminată, prin introducerea criteriului operei „improvizate", „neterminate", ca operă voită astfel de către autorul ei:

> „Nu fac nici un fel de plan. Cînd mi s-a întîmplat să fac, am fost dezgustat de roman datorită următorului mecanism: căutam să-mi amintesc scriind romanul de lucrurile la care mă gîndisem scriind planul lui, iar în ceea ce mă priveşte activitatea memoriei îmi înăbuşă imaginaţia. Am o memorie proastă şi distrată.
>
> *Pagina pe care o scriu mă face să o văd pe următoarea:* aşa a fost făcut romanul *Mănăstirea din Parma.*" [20] (Subl.ns.)

Cuvintele subliniate de noi surprind un mecanism care ţine de scripturalitate: pagina *scrisă* funcţionează ca un generator textual, participă la un angrenaj de asociaţii ce se desfăşoară, odată regulile jocului stabilite (în cazul lui Stendhal acestea sînt regulile „improvizaţiei"), conform unui fel de automatism cu funcţie prospectivă ce-l surprinde pe autorul însuşi. Totul începe în regimul oralităţii: Stendhal vrea să-şi transcrie în mod *simplu* şi *firesc* (sînt cuvinte ce apar cu mare frecvenţă la el, aşa cum apăreau şi la unii autori clasici — la doamna de Sévigné, de exemplu, sau la doamna de Staël) sentimentele şi ideile. Orice ornament stilistic îl îndepărtează, crede el, de adevărul lor. De aceea are oroare de orice stil ornat, ce se vrea marcat ca literar. Dar chiar şi această transcriere simplă şi firească se dovedeşte imposibilă, atîta vreme cît cel ce o face resimte mereu distanţa dintre ceea ce el vrea să spună şi ceea ce el spune. Pînă acum sîntem încă în regimul oralităţii: scriitorul vrea *să exprime*, să realizeze o concordanţă (coincidenţă) între ceea ce preexistă actului scrierii şi ceea ce se comunică prin actul scrierii. El îşi revede tentativa eşuînd, şi în repetate rînduri îşi propune să renunţe, să întrerupă fluxul unei imposibile comunicări. „Subiectul îl depăşeşte pe povestitor", spune Stendhal în repetate rînduri,

recurgînd în felul acesta la o abia camuflată elipsă (fragmentele în care aflăm asemenea declaraţie sînt foarte interesante pentru stabilirea unei poietici a elipsei stendhaliene). Renunţarea — momentană — devine procedeu, spunere prin ceea ce nu este spus. Renunţînd la a realiza o adecvare între ceea ce preexistă spunerii şi spunerea însăşi, creînd, aşadar, elipsa, Stendhal realizează tocmai adecvarea la care renunţase. Dar a „improviza", a se lăsa dus de mişcarea mîinii pe hîrtie este un alt fel de a renunţa la acea adecvare. Preferinţa pare a fi nu pentru „operă", pentru finitudinea ei, ci pentru însuşi actul scrierii, pentru mişcarea însăşi a scrierii, cu asumarea riscului ratării operei. Prin această răsturnare, Stendhal intră în regimul scripturalităţii.

După cum am mai spus, Stendhal îşi propune şi îşi aplică o propedeutică a scriiturii „spontane" pentru a specula în aceasta mecanica ei dezinhibatoare. Exerciţiul repetării gestului de a scrie, de a se lăsa în voia scrierii poate duce la un salt din registrul transcrierii în cel al scrierii. Încă o dată: automatismul acestei practici, de natură analogă celei teoretizată de Tel Quel, nu vizează aceleaşi obiective cu cele vizate de o practică a „dicteului automat" suprarealist, întors către conţinuturile pe care acest dicteu urmează să le restituie şi nu spre caracterul de exerciţiu *fizic* (am îndrăzni să spunem) al actului de a scrie.

Afirmaţiile noastre, care vor să deschidă poietica/poetica stendhaliană spre actualele poietici/poetici ale „productivităţii textuale", pot să pară hazardate, opera lui Stendhal rămînînd încă, pentru mulţi critici şi istorici literari, un prototip al operei de „reprezentare". Dar textele sînt aici, incredibil de elocvente, şi aproape deloc exploatate pînă acum sub acest raport.

Evident, în realizările ei (romane, nuvele), această deschidere către actualele poietici/poetici ale „productivităţii textuale" nu este totală. Ceea ce ne interesează nu este însă caracterul limitat al deschiderii, ci condiţia ei de ruptură în raport cu anterioarele proceduri de instaurare a operei literare, cele codificate şi instituţionalizate prin corpusuri doctrinare. Prin această raportare a situaţiei de ruptură la acte normative instituite printr-un conisens, vrem să subliniem faptul că, *in actu*, orice operă literară importantă, indiferent de momentul istoric căruia îi aparţine, comportă pe lîngă o dimensiune „reprezentativă" şi una „pro-

Scanned with OKEN Scanner

ductivă", în măsura în care orice operă literară este o operă deschisă (în sensul lui Eco).

Paradoxul de care Stendhal nu este conştient, dar care ne apare în momentul cînd confruntăm texte ale sale (scrise în aceeaşi perioadă, deci ţinînd de aceeaşi experienţă) ce afirmă servitutea scriiturii faţă de „idee", cu altele, în care „ideea" (cunoaşterea, adevărul) se produce în şi prin scriitură, este, de fapt, cel al unei experienţe a creaţiei totale: ideea este formă şi forma idee, generîndu-se reciproc şi simultan. Uimirea mereu repetată pe care o încearcă Stendhal în faţa acestei descoperiri, de fiecare dată la fel de vie, este cea a unui spirit care are de luptat cu prejudecata atît de înrădăcinată a separării „formei" de „conţinut" ce stă la baza clasicismului francez: « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement / Et les mots pour le dire viennent aisément ». De fapt, cu prejudecata literaturii ca spaţiu de manifestare a unei „oralităţi".

ÎN CĂUTAREA UNUI NUME ŞI A UNUI STATUT PROPRIU

Valéry este primul care stabileşte o opoziţie tranşantă între „istoria literaturii" şi „forma de activitate intelectuală ce zămisleşte operele înseşi" [21]. Dacă prima beneficiază de o tradiţie şi a făcut obiectul a numeroase cercetări, dacă, mai ales, în momentul (februarie 1937) cînd Valéry îşi susţine punctul de vedere în binecunoscuta expunere *Despre predarea poeticii la « Collège de France »*, ea este privilegiată în raport cu oricare alt mod de a studia literatura, cea de-a doua („forma de activitate intelectuală ce zămisleşte operele înseşi") este foarte puţin studiată, şi doar accidental şi vag, imprecis.

Propunînd acest nou domeniu de studiu atenţiei contemporanilor săi, Valéry circumscrie, printr-o definiţie aproape satisfăcătoare, obiectul unei noi ştiinţe ce încă nu şi-a găsit un nume (foarte curînd, tot Valéry va fi acela care i-l va găsi). „Ştiinţă", spunem, pentru că obsesia de ştiinţificitate apare chiar în textul

lui Valéry: „rigoarea ce se manifestă în critica textelor şi în interpretarea lor filologică se întîlneşte arareori în analiza fenomenelor pozitive ale producerii şi consumării operelor spiritului.“ [22] Pusă în relaţie cu prima, această nouă frază menţine opoziţia cu „istoria literaturii“, aducînd noi precizări cu privire la „forma de activitate intelectuală ce zămisleşte operele înseşi“: în noul context, „intelectuală“ trebuie citit „spirituală“, deci angajînd şi alte zone decît cele ale intelectului; producerea operelor are ca termen corelativ consumarea lor; în sfîrşit, e vorba de fenomene „pozitive“, ce pot fi supuse unei „analize“ (ştiinţifice). Cele trei precizări sînt toate de mare importanţă. Prima nuanţează gîndirea lui Valéry cu privire la participarea „intelectului“ în cadrul procesului de creaţie. Pusă în relaţie şi cu alte texte (numeroase şi explicite), ea afirmă că atît „conştiinţa clară“ cît şi cea „obscură“ iau parte la actul de creaţie, fiecare avînd aici propria-i funcţie, funcţii ce pot fi descrise în relaţia lor dinamică dar nu ierarhizate (chiar dacă pentru Valéry una din ele — „conştiinţa clară“ — pare a constitui principala obsesie). Cea de-a doua este cea mai frapantă: prin terminologia utilizată, care tratează opera literară ca pe un obiect de consum, prin disocierea pe care o realizează între cele două activităţi — de producere, de consum — şi mai ales prin re-asocierea lor într-un cuplu conceptual ce desemnează un proces la care participă în mod solidar deşi — după cum vom vedea mai jos — *specific*.

Următoarea etapă a demonstraţiei poate surprinde: opoziţia propusă la început (istoria literaturii / forma de activitate intelectuală ce zămisleşte operele înseşi) e declarată ca nonpertinentă:

> „O Istorie aprofundată a Literaturii ar trebui deci înţeleasă nu atît ca o istorie a autorilor şi a întîmplărilor din viaţa lor sau ca o istorie a operelor lor, ci ca o *Istorie a spiritului ca spirit care produce sau consumă «literatură»*, iar această istorie ar putea fi făcută fără ca numele unui singur scriitor să fi fost rostit. Putem studia forma poetică a *Cărţii lui Iov* sau cea a *Cîntării Cîntărilor*, fără a ne referi cîtuşi de puţin la biografia autorilor lor, care sînt cu totul necunoscuţi.“ [23] (Subl. în text.)

Configurarea, delimitarea, descrierea noului domeniu se precizează, aşadar, ca o critică a istoriei literaturii aşa cum este ea concepută de tradiţie, denunţată ca nespecifică, ca vehiculînd o mare cantitate de „fapte accesorii", de „detalii" ce n-au cu „problemele esenţiale ale artei decît relaţii cu totul arbitrare şi lipsite de urmări", pentru că, „oricît de interesante în ele însele, nu ne dispun, în general, să gustăm mai profund o operă şi nici să ne facem despre structura ei o idee mai corectă şi mai profitabilă" [24].

Principalul argument în combaterea vechii concepţii despre istoria literaturii este cel al nonpertinenţei cunoaşterii biografiei scriitorului în abordarea operei, argument aproape identic cu cel dezvoltat de Proust în *Împotriva lui Sainte-Beuve*. Ştim prea puţine lucruri despre viaţa lui Homer şi a lui Shakespeare, şi totuşi putem gusta în toată frumuseţea lor *Odiseea* şi *Regele Lear*. Din vechea istorie a literaturii nu mai rămîne decît ideea de diacronie: „*o istorie* (subl. ns.) a spiritului ca spirit care produce sau consumă «literatură»", formulare frapantă în multe privinţe, printre care şi în cea a punerii insidioase între ghilimele a cuvîntului literatură, ceea ce echivalează cu o interogaţie asupra statutului ei, simţit ca fluctuant şi necesitînd o re-discutare.

O asemenea ştiinţă impune în prealabil studierea „tehnicilor" proprii literaturii, lucru dificil în sine, deşi după opinia curentă „un condei şi un caiet, dimpreună cu oarecare talent, fac un scriitor". Aceste tehnici, pe care clasicii le posedau ca fruct al experienţei lor de producere a operei chiar dacă nu reflectaseră prea mult asupra lor, vizează, în esenţă, să diminueze partea de arbitrar, de neprevăzut ce se manifestă în procesul de creaţie. E un adevăr ce rezultă din observarea „limbajului «în act»". Reflectînd asupra lui ajungem să înţelegem că „*Literatura este, şi nu poate fi altceva decît un fel de extindere şi de aplicare a anumitor proprietăţi ale Limbajului*" [25] (subl. în text), prin limbaj Valéry înţelegînd limba. „Limbajul însuşi nu poate oare fi considerat drept capodopera capodoperelor literare, de vreme ce orice creaţie în ordinea lui se reduce la o combinare a puterilor unui vocabular dat, în funcţie de forme instituite o dată pentru totdeauna?" [26]

Sub această nouă formulare ideea de specificitate (chiar dacă nu e exprimată în aceşti termeni) revine. Limbajul, cu legile lui specifice analoge celor ale literaturii, este şi materia pe care o manipulează literatura. Alunecăm astfel spre un alt nivel de considerare a acesteia (cele pe care Valéry încercase să se situeze pînă acum fuseseră cel de producere a operei şi cel de consum al acesteia): nivelul studierii operei ca atare, cel al unei „poetici". Termenul, scris de Valéry cu majuscule, este definit astfel:

> „Vedem din aceste cîteva observaţii marele număr de probleme şi imensitatea materiei pe care le propune gîndirii proiectul unei teorii a Literaturii aşa cum o concepem noi. Numele de POETICĂ ne pare a i se potrivi, înţelegînd acest nume în funcţie de etimologia lui, ca nume ce se referă la tot ce are legătură cu creaţia sau cu compunerea unor lucrări ce au drept substanţă şi mijloc totodată limbajul — şi nu în sensul restrîns de culegere de reguli sau de precepte estetice cu privire la poezie. " [27]

Poetica este deci, după Valéry, o *teorie a literaturii*. Pe de o parte, sensul termenului este astfel lărgit (o teorie globală, privind literatura în totalitatea ei, şi nu o culegere de reguli şi de precepte estetice privind doar poezia), pe de altă parte, el este limitat numai la literatură (într-o franceză arhaizantă el era aplicat şi artelor plastice). Este interesant de remarcat cît de aproape este această definiţie a poeticii dată de Valéry de cea consemnată astăzi de studiile şi dicţionarele de specialitate (cf. *supra* definiţia 1. dată de Todorov). Conceptul este regîndit de Valéry în sensul că el priveşte literatura în totalitatea ei, văzută ca sistem şi ca limbaj în act.

Prin definiţia sa, Valéry vrea să fixeze şi diferenţa specifică dintre literatură ca artă „derivată din limbaj" şi celelalte arte, în care, după el, convenţia joacă un rol mai mic. La nivelul producerii (literatura pune simultan în joc „facultăţile intelectuale şi abstracte şi proprietăţile emotive şi senzitive" etc.), la cel al operei ca atare (este arta care „utilizează cel mai mare număr de părţi independente", „sunet, sens, forme sintactice, concepte, imagini"), literatura se arată a fi un domeniu ce se lasă cel mai

Scanned with OKEN Scanner

greu studiat. Argumentarea, ceva mai circumstanţiată decît am descris-o aici, rămîne însă neconcludentă. Este pentru noi o curiozitate această neputinţă a lui Valéry de a sesiza omologiile dintre arte la toate nivelele de studiu pe care ni le propune, posibilitatea de a concepe poetica nu numai ca pe o teorie a literaturii, ci şi ca pe o teorie a tuturor artelor.

E adevărat că Valéry consemnează caracterul provizoriu al aserţiunilor sale, faptul că poetica abia urmează să se constituie ca ştiinţă. Domeniul ei rămîne încă vag, nespecificat ca situîndu-se la nivelul desemnat de cercetările ulterioare (cf. *supra*) ca fiind cel al operei în materialitatea ei neutră. Dimpotrivă, în acest moment pentru Valéry această teorie a literaturii care este poetica are drept obiect de studiu literatura abordată la cele trei nivele (nespecificate ca atare la Valéry), al producerii, al consumării operei şi al operei ca atare. Poetica urmează a fi o cercetare a literaturii văzută alternativ în „munca intimă a autorului şi în reacţia intimă a unui cititor" şi avîndu-se în consideraţie „mediile culturale" unde acestea au loc.

În acest text al lui Valéry, de o extraordinară noutate şi densitate, aflăm astfel prima sursă a celor trei principale direcţii actuale de cercetare a literaturii: poietică, poetică şi estezică (ultima desemnată de obicei astăzi fie prin numele de estetică a receptării fie prin cel de pragmatică). Sugerînd o abordare a literaturii şi din punctul de vedere al receptării ei, Valéry propune o dublă tipologie a operelor: cele ce „*sînt create parcă de publicul lor* (răspunzînd aşteptării acestuia şi fiind astfel aproape determinate de cunoaşterea ei) şi cele *ce, dimpotrivă, tind să-şi creeze publicul*" [28] (subl. ns.). Distincţia aceasta este operată şi de Jauss, la care întîlnim şi termenul de „aşteptare" (prezent în textul lui Valéry într-un sens foarte apropiat de cel în care-l utilizează Jauss înglobîndu-l în sintagma „orizont de aşteptare").

Totuşi, revine Valéry într-un fel de concluzie, „partea esenţială a unei Poetici ar trebui să constea în analiza comparată a mecanismului (adică a ceea ce putem numi astfel *la modul figurat*) (subl. în text) actului de a scrie, şi a altor condiţii mai puţin definite pe care acest act pare a le pretinde (inspiraţie, sensibilitate etc.)" [29]. Altfel spus, poetica ar fi, în acest moment de incertitudine terminologică şi de imprecizie în delimitarea domeniilor,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce curînd se va numi „poietică". Din acest text al lui Valéry, în care aflăm parcă un repertoriu al principalelor teme asupra cărora reflectează teoreticienii literaturii de azi, nu lipseşte nici cea privitoare la ambiguitatea, „incertitudinea" terminologiei utilizate în domeniul artelor şi mai cu seamă al literaturii. Termeni ca „formă", „stil", „ritm", „influenţe", „inspiraţie", „compoziţie" sînt resimţiţi de Valéry ca insuficient definiţi, avînd cele mai variate conţinuturi în funcţie de cei care îi folosesc. A începe să te întrebi asupra acurateţei terminologice a unui metalimbaj consacrat ca atare de tradiţie, preluat ca „firesc" de generaţii întregi: iată un alt important simptom al interogaţiei esenţiale asupra literaturii pe care ne-o propune Valéry.

Cîteva luni mai tîrziu (10 decembrie 1937), în *Prima lecţie*[30] a cursului său de poetică ţinut la Collège de France, Valéry propune noi disocieri şi precizări, fiecare dintre ele fiind puncte de plecare pentru reflecţia actuală asupra literaturii. Principala disociere antrenează şi necesitatea unei inovaţii de terminologie, ducînd la *separarea poeticii de poietică* (în textul anterior confundate în unul şi acelaşi domeniu al poeticii şi nedisociate de actul receptării):

> „Dar, indiferent dacă deplorăm acest lucru sau ne bucurăm de el, era autorităţii în arte a trecut de îndeajuns de multă vreme, iar cuvîntul Poetică nu mai trimite aproape decît la ideea de reguli constrîngătoare şi învechite. Am crezut deci că pot relua cuvîntul într-un sens legat de etimologia lui, fără a îndrăzni totuşi să-l pronunţ «Poietică», termen folosit în fiziologie pentru a desemna funcţiile hematopoietică şi galactopoietică. Vreau de fapt să exprim astfel simpla noţiune de *a face*. Facerea, acel *poiein* de care vreau să mă ocup este ceea ce se împlineşte într-o operă şi pe care-l voi limita la genul de opere îndeobşte numite «*opere ale spiritului*». Sînt cele pe care spiritul vrea să şi le facă pentru propria-i folosinţă, utilizînd întru aceasta toate mijloacele fizice ce-i pot sluji."[31] (Subl. în text.)

Procedînd prin recurs la polisemia unui termen obţinută prin recitirea acestuia în sensurile lui de origine, Valéry revine

la un procedeu mult exploatat de el şi în poezia sa (cf., de exemplu, titlul de culegere *Charmes*, care joacă pe dublul sens „farmec" — din franceză — şi „formulă magică" — sensul primitiv, cel al latinescului „carmen"), procedeu ce are o specială funcţie euristică. Prin recitirea „poeticii" ca termen ce-şi află etimologia în verbul grecesc „poiein", este pus în evidenţă un lucru oarecum uitat, dar care s-a păstrat în memoria alcătuirii materiale care este cuvîntul „poetică", ajuns pînă la noi: operele de artă („operele spiritului", spune Valéry) sînt rezultatul unei munci, al unei faceri, al unei activităţi (termeni ca „activitate", „a face" revin cu frecvenţă la Valéry pentru a desemna procesul de creaţie artistică) ce-şi are — şi aici tot etimologia ne vine în ajutor — şi latura ei materială, ce presupune, altfel spus, aplicarea la o materialitate, precum şi o tehnică şi un instrumentar care să o facă posibilă.

Fiecare operă poate să ne aducă în situaţia de „a medita asupra genezei sale", meditaţie ce poate fi considerată de către unii „zadarnică", sau chiar „dăunătoare", în măsura în care poate exista riscul ca analiza, aplicată de creator procesului de creaţie în care este angajat, să ducă la „alterarea virtuţilor sale originare" şi a „putinţei sale imediate de a produce". Orice act, fie şi cel mai simplu, pare a fi împiedicat în înfăptuirea lui de către privirea prin care cel ce-l săvîrşeşte vrea să-l cunoască în mecanismul lui. Iată de ce creatorul poate „refuza instinctiv" să „aprofundeze" cunoaşterea actului prin care-şi instituie opera „altfel decît prin exercitarea artei sale". Şi totuşi se întîmplă uneori, dimpotrivă, ca această cunoaştere să devină pentru creator mai importantă, mai pasionantă chiar: el este mai interesat de „*acţiunea care face* decît de *lucrul făcut*" [32] (subl. în text).

Două sînt condiţiile existenţei operei, în termenii înşişi ai lui Valéry (care revine, dezvoltînd-o, asupra unei idei sugerate în textul *Despre predarea poeticii la « Collège de France »*): cea a producerii înseşi a operei, cea a producerii unei anumite valori a operei de către cei ce „au cunoscut, au gustat opera produsă, i-au impus reputaţia şi i-au asigurat transmiterea, conservarea, viaţa ulterioară". Analogia cu domeniul economiei politice se impune astfel de la sine, o extrapolare terminologică

fiind nu numai posibilă dar şi foarte pertinentă. Valéry o propune în termeni expliciţi, revenind în cel puţin două rînduri asupra acestei idei. Necesitatea de a recurge la analogie (cu economia politică, dar şi cu politica, se arată mai departe, existînd o „politică a putinţei intelectuale, o politică lăuntrică [foarte lăuntrică, bineînţeles], şi o politică exterioară, aceasta fiind de resortul Istoriei Literare, care ar trebui să vadă în ea unul din principalele sale obiecte") este impusă de natura însăşi a fenomenului studiat, care scapă de cele mai multe ori oricărei tentative de definire directă. Iată de ce Valéry propune desemnarea — prin termenii de *„producţie* şi de *producător* — diferitelor activităţi şi diferitelor personaje (diferiţilor creatori — n. ns.) de care vom avea a ne ocupa, dacă vrem să tratăm despre ceea ce au în comun, fără a distinge între diferitele tipuri pe care le reprezintă". Termenul de *consumator* va fi comod pentru a desemna pe cititorul, sau auditorul, sau spectatorul operei. Acesta e cel ce conferă *valoare* (alt termen împrumutat economiei politice) operei. Apelul la această analogie cu economia politică este acum pe deplin explicabil: „Fără a mai insista asupra comparaţiei mele economice, e limpede că ideea de *muncă*, ideile de creare şi de acumulare a bogăţiei, de cerere şi de ofertă se înfăţişează cît se poate de firesc minţii în domeniul ce ne interesează" [33].

Toată această demonstraţie, pe care încercăm să o urmărim aici în principalele ei articulaţii printr-o parafrazare a textului prin care voim să menţinem nu numai înlănţuirea ideilor, dar termenii înşişi în care sînt exprimate, termeni ce încep să se constituie într-un nou metadiscurs despre literatură, continuă a fi pentru noi, la a nu ştiu cîta recitire, uluitoare. În esenţa lor, conceptele, terminologia, argumentele sînt cele pe care le întîlnim în reflecţia din ultimele două decenii cu privire la „producerea" literaturii [34]. Desigur, cunoaşterea se bifurcă progresiv, argumentele se multiplică, odată cu terminologia, noi funcţii pot fi definite, ca aceea a textului ca productivitate, dar premisele noii direcţii sînt aici, precum şi o teorie a operei ca produs, în bună măsură cristalizată, chiar dacă nu foarte elaborată.

Lucru important, pentru Valéry rolul de producător şi cel de consumator al operei de artă sînt specifice, ireductibile unul

la celălalt: „e cu neputinţă să reuneşti într-una şi aceeaşi stare şi într-una şi aceeaşi atenţie, observarea spiritului ce produce lucrarea şi observarea spiritului ce produce o anume valoare a acestei lucrări. Nu există privire capabilă să observe în acelaşi timp aceste două funcţii; *producător şi consumator sînt două sisteme esenţialmente separate* (subl. ns.). Opera este pentru unul *ţinta*; pentru celălalt *originea* unor dezvoltări ce pot fi cu totul străine una de cealaltă“ [35] (subl. în text).

Drept care, din punctul de vedere al lui Valéry, orice încercare de a stabili o relaţie cu trei termeni între producător, operă şi consumator este vană şi iluzorie: nu putem lua în considerare decît două relaţii cu doi termeni, cea dintre producător şi operă, cea dintre operă şi consumatorul ei. „*Acţiunea primului şi reacţia celui de-al doilea nu se pot confunda niciodată. Ideile pe care atît unul cît şi celălalt şi le fac despre operă sînt incompatibile*“ [36] (subl. ns.).

Cuplul conceptual acţiune/reacţie propus de Valéry pentru a defini cele două tipuri specifice de impact cu opera (de la „producător“ la operă, de la „consumator“ la operă), după cîte ştim nepreluat de critica şi teoria literară actuală, ni se pare adecvat pentru definirea celor două situări specifice faţă de operă. Valéry vorbeşte şi de o „intenţionalitate“ a facerii, care vizează o anumită reacţie din partea consumatorului (ideea revine în toate scrierile sale teoretice şi este implicită conceptului de „fabricaţie“ poetică, literară, propus tot de el): „În însăşi inima gîndirii savantului sau a artistului celui mai absorbit în cercetarea sa, şi care pare cel mai izolat în sfera-i proprie, faţă-n faţă cu tot ce este mai el însuşi şi mai impersonal, există un fel de presentiment al reacţiilor exterioare pe care le va provoca opera în formare: omul este cu greu singur“ [37]. Sensul adevărat al alegerii pe care o implică în fiecare moment activitatea creatoare se situează adeseori „*în afara* creaţiei înseşi“ (subl. în text), şi rezultă dintr-o preocupare „mai mult sau mai puţin conştientă pentru *efectul* (subl. ns.) ce va fi produs şi pentru consecinţele lui pentru producător“ [38]. Altfel spus, produsul este făcut *într-un anume fel*, intenţie de care autorul e nu totdeauna foarte conştient, şi acest *într-un anume fel* determină reacţia consumatorului, concepută de Valéry tot ca o activitate, dar *incompatibilă* prin

natura ei cu cea de instaurare a operei. Acest *într-un anume fel* dirijează lectura, e codul înscris în chiar factura operei, spune o parte din critică astăzi.

Mai mult chiar, susţine Valéry, producătorul de operă care este autorul, pe de o parte, şi consumatorul, producătorul de valoare a operei (şi de valoare a „fiinţei imaginare" pentru el care este creatorul), pe de altă parte, nu trebuie să-şi cunoască reciproc gîndurile şi condiţiile de producere şi de consumare a operei. „Taina şi surpriza pe care tacticienii le recomandă adeseori în scrierile lor sînt aici în chip firesc asigurate." [39] Este un mod implicit de a reafirma nonspecificitatea cunoaşterii biografiei artistului în activitatea de cunoaştere şi de valorizare a operei, menţinerea procesului de creaţie într-o zonă a impersonalului (cf. *supra* citatul unde apare chiar acest termen) ce-l favorizează.

Al treilea termen, rămas oarecum în afara acestor dezvoltări, deşi este totodată *ţintă* şi *origine*, element esenţial în sistemul de relaţii propus, este opera. „Opera însăşi, *ca lucru sensibil*" [40] (subl. ns.), deci opera în materialitatea ei, cum spunem astăzi, situîndu-ne la acest nivel al cercetării (numit, după cum arătam, în studiile actuale, poetic). Opera ca „*obiect*" (subl. ns.), spune Valéry, propunînd un termen tot din domeniul economiei politice şi care se înscrie perfect în sistemul: producere/producător → obiect ← consum/consumator/valoare. Opera ca pur obiect în măsura în care nu punem în ea din noi înşine nimic altceva decît ceea ce se poate aplica *oricărui* alt obiect, relaţie care marchează absenţa oricărei produceri de valoare. Acest obiect poate fi măsurat (în funcţie de parametri spaţiali sau temporali); putem număra silabele unui vers, descrie dispoziţia rimelor, constata asemănarea, la acest nivel (al prozodiei, de exemplu), a diferite opere-obiecte, fixa data producerii acelui obiect etc. „Operele spiritului" pot fi menţinute în ordinea obiectuală, au statut de obiecte, în măsura în care, ca toate operele posibile (ca rezultat al oricărui tip de muncă) au o existenţă *„ce poate fi definită"* (subl. în text). *„Tot ceea ce putem defini se distinge pe dată de spiritul producător şi i se opune.* Spiritul face pe dată din ea

echivalentul unei materii asupra căreia poate opera sau al unui instrument prin care poate opera“ [41] (subl. în text). În consecinţă, ni se arată, „*opera spiritului nu există decît în act*“ [42] (subl. în text), în afara acestui act (actul producerii, actul consumării), este un obiect ca oricare altul. Un poem în afara actului care este producerea lui, în afara actului care este consumarea lui (termenul de lectură nu apare cu valoare de termen tehnic la Valéry), nu-i decît o înşiruire de semne grafice pe o hîrtie, obiect material ce poate fi manipulat ca oricare altul. El poate fi manipulat şi într-un mod mai puţin aparent ca neadecvat naturii sale: în cadrul unor exerciţii în clasă, de exemplu, cînd „poemele sînt tratate ca lucruri, fiind decupate ca şi cum compoziţia lor n-ar însemna nimic“, folosite ca pretexte pentru lucrări şcolare, pentru învăţarea gramaticii sau a ortografiei, făcîndu-se abstracţie de esenţial, de „ceea ce le face să fie ceea ce sînt, şi nu altminteri“ [43].

Aşadar, un poem este ceea ce este numai *în act* (dar numai pentru că, în materialitatea lui, el este ceea ce este). „Executarea poemului este poemul“ [44], afirmaţie spectaculoasă şi mult citată, dar care trebuie înţeleasă exact în contextul trasat aici, chiar dacă termenul „executare“ îi suprapune pe „producător“ şi pe „consumator“: pentru Valéry, ei rămîn agenţii unor activităţi nu numai distincte dar şi „incompatibile“, în sensul că riguros specifice.

În actul de „consum“, poemul poate fi citit în mai multe feluri („divergenţe se pot manifesta între interpretările *poetice* — subl. *ns.* — ale unui poem, între impresiile şi semnificaţiile, sau mai curînd între rezonanţele pe care le provoacă în fiecare acţiunea operei“ [45]), observaţie de mare importanţă, consideră Valéry, căci această „diversitate posibilă a efectelor legitime ale unei opere poartă marca însăşi a spiritului. Ea corespunde pluralităţii căilor ce i s-au oferit autorului în timpul *muncii* sale de producere“ [46] (subl. ns.). E o încercare de a teoretiza, din perspectivă „poietică“, „lectura plurală“, unul dintre cele mai importante concepte ale demersului critic actual, în afara căruia ideea însăşi de critică, aşa cum este ea înţeleasă astăzi, nu ar fi posibilă.

Scanned with OKEN Scanner

1. Alcătuit din Raymond Bellour, Noëmi Blumenkranz-Onimus, Dominique Bosseur, Jean-Yves Bosseur, Jacques Guillerme, Karl Kerenyi, Francis Popper, Marina Scriabine, Étienne Souriau, Tzvetan Todorov, Michel Zéraffa, Francis Zimmermann, Marie-José Baudinet, Pierre Chabert, Marie-Noëlle Delorme-Louise, Nicole Geblesco, Michel Guiomar, Germaine Prudhommeau, Akira Tamba, André Villiers.

2. Cf. *supra*, pp. 14—15, definiția dată de Todorov poeticii.

3. Termenul de *propoietică* este propus de Akira Tamba, în studiul *Poïétique du Nô*, care îl definește astfel: „Ne pare oportun să distingem două serii de factori care intervin în cele două momente diferite ale creației, și care aparțin, prima stadiului pe care-l vom numi *propoietic*, cea de-a doua *poieticii* propriu-zise. Sub termenul de *propoietică* grupăm toți acei factori de către care este condiționat un compozitor înainte chiar de a începe să-și creeze opera. Mediul familial, social, educația primită, ideologia, estetica pe care a adoptat-o etc. influențează asupra orientării activității creatoare a unui individ. În acest sens teatrul Nô nu se putea dezvolta în Occident, după cum nici muzica lui J.S. Bach în Japonia. Este deci de resortul propoieticii să examineze totalitatea factorilor susceptibili a avea o repercusiune asupra elaborării unei tehnici, a unor materiale sau asupra alegerii făcute de compozitor. De aici și caracterul mai curînd istoric al acestui studiu, ce trebuie să facă incursiuni în domenii foarte diferite“ (sublinierile în text) (*Recherches poïétiques* II, p. 255).

Acest concept de propoietică își pierde în mare măsură utilitatea într-o abordare dintr-o perspectivă intertextuală, care, după părerea noastră, reușește să articuleze prin mediatizări mai fine și mai specifice relația dintre textul operei și textul lumii.

4. Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

5. Cf. pentru conceptul de „spațiu continuu“ al literaturii Irina Mavrodin, *Spațiul continuu*, București, Editura Univers, 1972 și *Modernii, precursori ai clasicilor*, *ed. cit.*

6. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925, p. 241.
7. Cf. Tzvetan Todorov, *De la genèse littéraire*, in *Recherches poïétiques*, I, *ed. cit.*, pp. 137—156.
8. Cf. *Discours du récit*, in *Figures* III, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
9. În articolul său *À propos du style de Flaubert*, apărut în 1920. Cf. Marcel Proust, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 248 (traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin): „Totuşi, în *Educaţia sentimentală* revoluţia s-a săvîrşit" etc.
10. Robert André, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, *passim*.
11. Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard. Amintiri egotiste*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1965, p. 79 (traducere şi prefaţă de Modest Morariu).
12. Stendhal, *Memoriile unui turist*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, vol. 1, 1976, p. 71 (traducere, prefaţă şi note de Modest Morariu).
13. Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard, Amintiri egotiste*, *ed. cit.*, pp. 199—200.
14. *Ibidem*, p. 218.
15. *Ibidem*, p. 311.
16. *Ibidem*, p. 139.
17. *Ibidem*, p. 145.
18. *Ibidem*, p. 222.
19. Stendhal, *Scrisori către Pauline*, Bucureşti, Editura Univers, p. 80 (traducere, prefaţă şi note de Modest Morariu).
20. *Oeuvres complètes de Stendhal* (*Journal littéraire* III), ed. Victor del Litto şi Ernest Abravanel, 52 vol., à la librairie du Grand-Chêne, CH-1603 Aran/Suisse, p. 210.
21. Paul Valéry, *De l'enseignement de la poétique au Collège de France*, in *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 7.
22. *Idem*.
23. *Ibidem*, pp. 8—9.
24. *Ibidem*, p. 8.
25. *Ibidem*, p. 11.
26. *Ibidem*, p. 12.
27. *Ibidem*, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

28. *Ibidem*, p. 15.
29. *Ibidem*, p. 16.
30. *In* Paul Valéry, *Introduction à la poétique, ed. cit.*
31. *Ibidem*, pp. 23—24.
32. *Ibidem*, p. 27.
33. *Ibidem*, pp. 30—31.
34. Cf., între altele, unele studii din Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968. Într-unul din ele (Philippe Sollers, *L'Écriture fonction de transformation sociale*, p. 402), Mallarmé este citat cu această propoziţie: „Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement". Trimiterile la Valéry lipsesc însă.
35. Paul Valéry, *Introduction à la poétique, ed. cit.*, pp. 33—34.
36. *Ibidem*, p. 34.
37. *Ibidem*, p. 32.
38. *Idem.*
39. *Ibidem*, p. 37.
40. *Ibidem*, p. 38.
41. *Ibidem*, p. 39.
42. *Ibidem*, p. 40.
43. *Ibidem*, pp. 41—42.
44. *Ibidem*, p. 42.
45. *Idem.*
46. *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

Partea a treia

„MÎNA CARE SCRIE“ SAU MODURILE IMPERSONALIZĂRII CREATOARE

„Marile realizări iau totdeauna înfăţişarea unei protestări nelămurite împotriva propriei personalităţi curente *a autorului.“*

Ion Barbu

„... sînt acum impersonal, şi nu Stéphane pe care l-ai cunoscut, ci o aptitudine pe care o are Universul Spiritual de a se vedea pe sine şi a se dezvolta prin mijlocirea a ceea ce a fost eu.“

Stéphane Mallarmé

„După părerea mea, poetul nu este menit să exprime o «personalitate», ci un mediu specific — care este mediu numai, iar nu personalitate — în care impresiile şi trăirile se combină în moduri diferite şi imprevizibile. [...] Poezia nu este frîul liber lăsat emoţiei, ci e un mod de a evada de sub imperiul ei; nu este expresia personalităţii, ci un mod de a evada de sub imperiul ei.“

T. S. Eliot

Scanned with OKEN Scanner

IMPERSONALIZAREA CREATOARE, CONCEPT CENTRAL AL UNEI POIETICI/POETICI

Considerăm că o investigare sistematică a domeniului desemnat de noi ca fiind cel al unei poietici/poetici poate fi întreprinsă prin referire la conceptul de impersonalizare creatoare, ce deține, după noi, o poziție centrală în raport cu celelalte concepte prin mijlocirea cărora încercăm discursivizarea relației dintre autor și opera sa pe cale de a se face.

Prin conceptul de impersonalizare creatoare pot fi rezolvate, credem, o serie de antinomii specifice actului creator — eu referențial/eu mitic; subiectivitate/obiectivitate; hazard/necesitate; spontaneitate/calcul, „fabricație poetică"; senzorial/intelectual; solitudine/comunicare; monotonie/stil, scriitură; alienare/dezalienare etc. — antinomii ce nu și-au găsit soluții satisfăcătoare în alte abordări. Prin chiar aceasta, el poate contribui la clarificarea conceptului de literatură ca produs specific al unei activități specifice, cea a scriitorului, activitate ce nu se confundă cu cea a cititorului, chiar dacă ambele au în comun anumite mecanisme. Prin acestea se revelează nu o coincidență ci o complementaritate de statut, cu specific care variază în funcție de diferitele ocurențe istorice, în planurile *diferite* ale creației și ale lecturii.

Am formulat conceptul de impersonalizare creatoare pe temeiul unei recurențe terminologice pe care am întîlnit-o în chiar textele scriitorilor [1].

Deși conceptul începe să cristalizeze în momentul identificat de noi ca fiind cel al unei rupturi între oralitate și scripturalitate, și deși el își află aplicația exemplară, spectaculoasă, la literatura ce succede acelui moment, el are pentru noi o valoare de generalitate, aflîndu-și aplicarea la *orice* literatură.

Acest concept poate să controleze ceea ce după noi este faptul cel mai revelatoriu pentru specificul producerii operei (de către artist) și al operei înseși: mișcarea de du-te-vino dintre instanța auctorială care instituie textul-operă și textul-operă însuși, mișcare prin care cei doi termeni se modifică reciproc pe măsură ce textul-operă (spunerea despre facere) se săvîrșește, mișcare ciclică ce ar putea fi transcrisă astfel:

Scanned with OKEN Scanner

Cînd progresează printr-o similară acumulare de succesive opțiuni prin care hazardul este integrat unei ordini, critica însăși este creație, acțiune prospectivă într-un infinit aleatoriu devenit, în și prin operă, finitudine necesară.

„NUNTIREA MIRACULOASĂ"

Fascinația exercitată asupra scriitorului de către un secret (cel al facerii propriei opere) pe care nu-l cunoaște (în termeni discursivi), necunoaștere ce-l menține într-o fericită și armonioasă unitate cu sinele creator, este însăși fascinația dispersiunii și a anonimatului (termeni conotați aici pozitiv), a unei noi forme de comunicare cu Celălalt (cu cititorul său) și cu acel Tot care este Realul.

O nouă formă de cunoaștere este totodată încercată astfel, nu prin „exprimarea" eului „personal", nu prin „reprezentarea" realului, ci printr-o „identificare" cu acesta avînd drept rezultat construcții (opere) ce sînt tot atîtea simulacre de real, ascultînd de legea unui alt fel de mimesis.

Proiectat în operă, scriitorul nu se mai vede pe sine ca subiect („liric"), ci ca obiect, ca lucru din natură, munte, mare, cer, în și prin operă, devenită modul „comunicării transnarcisiace" (concept propus de Sarah Kofman). Este una din marile obsesii ale lui Flaubert, pentru care Shakespeare, identificat cu opera lui într-un deplin anonimat, este un peisaj măreț și sălbatec, cu munți, vîltori, dominat de un cer înalt etc. La cealaltă extremă, o altă ipostază a autorului „anonim", identificat cu însăși mișcarea „cărții" pe cale de a se face, „secretată parcă de scriitura însăși" (Robbe-Grillet), sau cu textul ca intertextualitate, ca „dialog" între texte aparținînd tuturor autorilor cîți au scris vreodată și nici unuia dintre ei (Borges). Obiectul cu care se identifică aici autorul nu mai e un lucru din natură ci cartea-obiect, textul-obiect, „aparat" (Valéry) de care cititorul se va sluji după cum

va crede de cuviinţă, substituindu-se, ca spaţiu mental unde acţionează intertextualitatea într-un anume moment al istoriei, celui ce a construit „aparatul". La limită, „anonimatul" autorului constă în însăşi identificarea sa cu un cititor care „produce" opera în cursul unui act concret de lectură.

Există o tentaţie a nonidentităţii încercată de creator în plan poietic ce-şi află o expresie izomorfă în planul operei ca atare. Prin demersul criticii tematice această relaţie apare poate la modul cel mai uşor sesizabil, ea fiind pusă în evidenţă nu la nivelul structurilor poetice (sintactice), ci la cel al unor „teme" (pe care le-am putea eventual asimila cu structuri semantice) decelabile atît în planul operei cît şi în cel existenţial, al experienţei prin care este instaurată opera. Astfel, de exemplu, originea întregii opere flaubertiene este văzută în nevoia de identificare cu substanţa lucrurilor prin absorbţia lor[2]. Lăcomia, personaj alegoric din *Ispitirea sfîntului Anton*, ar putea căpăta din acest punct de vedere o valoare emblematică. De asemenea, frecvenţa temei ospăţului în întreaga operă ar semnifica tocmai această relaţie senzorială cu realul, ce-şi află pandantul în impulsul contrariu, dar vizînd acelaşi rezultat (identificarea cu lucrurile), şi anume în nevoia de a se lăsa absorbit de lucruri, de materie. Nevoia de a se lăsa absorbit de tot ceea ce este substanţă a realului/nevoia de a absorbi tot ceea ce este substanţă a realului: iată un cuplu categorial antinomic — paradox al experienţei existenţiale prin care Flaubert, ca şi eroul său, sfîntul Anton, intră în comuniune absolută cu lumea, ajunge la cunoaşterea adevărului materiei universale — ce poate figura în egală măsură „tema" care controlează întreaga operă dar şi „tema" care controlează existenţa celui ce a creat-o, şi anume în modul lui de a fi creator al ei.

> „O fericire! fericire! am văzut născîndu-se viaţa, am văzut începutul mişcării. Sîngele se zbate atît de puternic în mine încît o să-mi spargă venele. Am poftă să zbor, să înot, să latru, să rag, să urlu. Aş vrea să am aripi, să am o carapace, o scoarţă, să scot fum pe nări, să am o trompă, să-mi răsucesc trupul, să mă risipesc peste tot, să fiu în toate, să mă volatilizez ca mirosurile, să mă dezvolt ca

plantele, să curg ca apa, să vibrez ca sunetele, să scînteiez ca lumina, să mă aciuiesc în toate formele, să pătrund în fiecare atom, să cobor pînă în străfundul materiei — să fiu materia!“ [3]

Această experienţă existenţială prin care eul personal se aneantizează prin dispersiune („să mă risipesc peste tot, să fiu în toate, să mă volatilizez ca mirosurile“ etc. etc.), prin identificare cu non-eul („să fiu în toate“, „să mă aciuiesc în toate formele“, „să pătrund în fiecare atom“, „să fiu materia“), are loc pentru Flaubert în şi prin scriitură. Nu vom osteni să repetăm acest lucru, valabil pentru orice situaţie analogă, lege, am spune, a oricărui act creator autentic, act care are totdeauna şi o funcţie cognitivă. Scriitura, aşadar, nu este doar transcrierea unei experienţe, ci experienţa însăşi, cea care instaurează opera şi, prin operă, o nouă cunoaştere. „Nu este cu putinţă, spune Flaubert în *Corespondenţă*, ca o operă vie, pe de-antregul întemeiată, ca orice operă de artă autentică, pe senzaţia pură, afundîndu-şi rădăcinile în inconştient şi trăgîndu-şi seva din el, să se situeze în întregime, cu semnificaţiile sale profunde şi cu rezonanţele sale, în conştiinţa autorului ei. Acest lucru nu-i nici cu putinţă şi nici de dorit.“ Scriitura decupează într-un anume fel in-formalul trăirii „autentice“, pune ordine în dezordinea experienţei senzoriale, făcînd-o comunicabilă unui Celuilalt, dar şi autorului însuşi, prin Operă, modificînd-o însă, prin chiar aceasta, făcînd din haos Armonie.

Asemenea exerienţe existenţiale specifice trăirii creatorilor angajaţi în procesul de facere a operei (aflaţi, deci, nu în starea de creativitate, ci în cea de creaţie), experienţe ce rămîn înscrise în opera însăşi la geneza căreia au participat, se validează unele pe altele prin compararea, suprapunerea textelor ce le comunică (a textelor-operă şi a textelor-meta-operă). Este „metoda“ folosită de Blanchot, este „metoda“ la care noi înşine am făcut şi vom face în continuare apel. Fiindcă, desigur, numai un sistem de recurenţe ne poate autoriza să propunem o lectură care să înscrie un text ca acela pe care l-am citat din *Ispitirea sfîntului Anton* într-o izotopie a operei ce se autocomentează şi defineşte ca rostire a unei voci „impersonale“ (Mallarmé), a unui „eu“

care „este altul“ (Rimbaud). Într-o lectură „tradiţională“, textul pe care-l analizăm era interpretat doar ca o dovadă a influenţei lui Spinoza, *Etica* fiind una din cărţile preferate ale lui Flaubert, interpretare ce poate fi eventual menţinută, dar numai dacă această „influenţă“ este văzută ca impact decisiv ce declanşează un mecanism ce-şi are pe de altă parte specificul şi autonomia lui. În schimb, mult mai pertinentă ni se pare o interpretare ce pune textul citat în relaţie cu alte texte flaubertiene ce spun aceeaşi nevoie imperioasă de impersonalizare, de identificare cu non-eul în dorinţa unei comuniuni totale cu acesta, texte ce nu mai pot fi explicate prin intermediul mult invocatei „influenţe“.

Astfel, într-o scrisoare către Louise Colet, Flaubert vorbeşte despre necesitatea unei „vederi profunde“, a unei „pătrunderi a obiectivului“, „căci realitatea exterioară trebuie să intre în noi, făcîndu-ne aproape să strigăm“. „Uneori, privind cu insistenţă o piatră, un animal, un tablou, am simţit că intru în ele. Comunicarea umană nu e mai intensă.“ Iată o mărturie foarte limpede cu privire la funcţia de „comunicare“ pe care o are experienţa dispersiunii în lucruri, a fuzionării cu lumea, experienţă care, pentru poet (adică pentru artist), e aici cea a unei „nuntiri miraculoase“: „Totul palpită în tine de bucurie şi bate din aripi dimpreună cu elementele firii, te alături lor, respiri odată cu ele, esenţa naturii însufleţite pare că a trecut în tine printr-o nuntire miraculoasă“ *(Călătorie în Corsica)*. Termenii de „bucurie“, „fericire“, „extaz“, „armonie“, „frumos“ — primii trei, situabili în planul trăirii, pot fi omologabili cu ultimii doi, situabili în planul operei — apar în contextele în care ne este spusă această comuniune cu natura prin identificare, în sensul propriu, material al cuvîntului, cu ea: „Aş fi vrut să mă absorb în lumina soarelui şi să mă pierd în acea imensitate de azur, dimpreună cu mireasma ce se înalţă de pe întinderea valurilor, şi am fost cuprins atunci de o bucurie nebunească, şi am început să merg de parcă întreaga fericire a cerurilor îmi pătrunsese în suflet ... Natura îmi apăru frumoasă precum o armonie completă, pe care doar extazul o poate înţelege ...“ *(Noiembrie)*.

IMPERSONALIZAREA CA RAPORT SINESTEZIC (DE ANALOGIE) ÎNTRE SPAȚIUL EXISTENȚIAL ȘI CEL SCRIPTURAL

Această relație de izomorfism între planul existențial și cel scriptural, relație ce ține de ordinea sinesteziculuí, este cea care are cea mai mare semnificație pentru noi aici, adică dintr-un punct de vedere poietic/poetic. Chiar dacă, din motive de ordin metodologic, observațiile noastre, axate alternativ pe cei doi termeni ai relației (plan existențial/plan scriptural), par a-i trata ca pe entități distincte, disociate, demersul nostru este, dimpotrivă, acela de a depăși ruptura dintre ele, de a anihila soluția de continuitate care, conceptual, există între ele.

A descifra în toate articulațiile lui mecanismul prin care conștiința creatoare *intră* din planul existențial în planul creației artistice (scriptural, în speță) ar însemna a descifra ceea ce pînă în prezent continuă să rămînă, chiar și sub raport psihanalitic, secretul însuși al genezei operei. Pentru stadiul în care se află în prezent „știința" poieticii, tot ceea ce ne putem propune, așa cum arătam, este să alăturăm, să comparăm, să suprapunem mărturii, inclusiv și în primul rînd propria noastră mărturie și experiență de poet, încercînd să aproximăm astfel — cu sentimentul acut uneori al neputinței de a conceptualiza, de a pune în formulă logică experiența însăși a facerii operei — legile cele mai generale ale activității de creație artistică.

Una dintre acestea, asupra căreia vom reveni, constă tocmai în paradoxul a ceea ce am putea numi in-formarea simultană a sensului prin formă, a formei prin sens — „la poésie est une longue hésitation entre la forme et le sens", spune Valéry — în cadrul unui proces analogic (sinestezic) ce operează simultan o permutare între existențial și scriptural, între scriptural și existențial.

Semne ale acestei relații de tip sinestezic sînt nenumărate nu numai în ceea ce am numit „documente poietice" (jurnalele și corespondența artiștilor, orice spunere a lor despre opera pe cale de a se face), dar și în operele propriu-zise considerate în dimensiunea lor de meta-opere, dimensiune în care poieticul coincide cu poeticul în materialitatea însăși a operei.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre cazurile cele mai relevante este cel al lui Proust: în textul proustian „memoria involuntară“ procedează totdeauna în termeni de creaţie scripturală. Ea „creează“ sau „re-creează“ o realitate cîndva trăită, ce devine (pentru subiectul cunoscător) mai prezentă, mai reală decît realitatea de care conştiinţa nu a luat cunoştinţă prin intermediul memoriei involuntare. (E un alt mod de a depune mărturie despre faptul, resimţit cu acuitate de toţi marii creatori, că arta „creează“ realitate, în sensul că instaurează propria-i ordine în informalul realului. Afirmaţia este dealtminteri valabilă pentru orice tip de acţiune umană constructivă, aceasta fiind întotdeauna instauratoare de cosmosuri, adică de ordini noi, ce „umanizează“ realul). În contextele în care sînt descrise mecanismele memoriei involuntare apar, ca termeni analogici la care se face apel pentru a le descrie, cei de „operă“, „creaţie“, „a crea“, „stil“, „poetic“, „metaforă“ etc.

Deci: nu trebuie să ne imaginăm că „metoda“ memoriei involuntare constă în „reprezentarea“ unei amintiri involuntare de către o scriitură ce succede acesteia (dacă ar fi aşa, termenul de „metodă“, utilizat de Proust însuşi, nu ar avea aici nici un sens, a „reprezenta“ o amintire, fie ea şi involuntară, nepresupunînd un demers, o „metodă“ diferite de cele utilizate de romancieri pînă la Proust), că, aşadar, de fiecare dată cînd experienţa existenţială a memoriei involuntare are loc, ea duce la o continuare a romanului proustian, care ar progresa astfel prin transcrierea (reprezentarea) acestei experienţe existenţiale imposibil de controlat dealtfel printr-o „metodă“, aflată cu alte cuvinte cu desăvîrşire la bunul plac al hazardului. Un atare mod de a ne închipui geneza romanului proustian ar fi, credem, nu numai simplist, dar şi cu desăvîrşire eronat. Dimpotrivă, analogia dintre cele două senzaţii, una prezentă, alta trecută, analogie ce declanşează procesul memoriei involuntare, este *totodată* şi analogie cu o anume mişcare, formă scripturală, cu un anume „stil“ (pentru a vorbi în termeni proustieni — cf. „stilul este pentru artist o problemă de viziune“). Acesta nu înveşmîntează (nu reprezintă) o anume realitate, ci se naşte odată cu ea. Cu alte cuvinte: toate semnele înscrise în textul *În căutarea timpului pierdut* ne spun că experienţa memoriei involuntare este făcută de Proust în şi prin scriitură.

Aici poate intra în joc şi o anumită strategie comportamentală a celui ce scrie, care, prin recurenţă, poate ajunge la adecvarea tot mai strictă a unui model comportamental, reglat, din aproape în aproape — lucrurile cele mai mărunte putînd să joace în acest caz un rol însemnat —, în vederea obţinerii unei variante a lui cît mai stabile, mai controlabile şi mai productive (eficiente). E un mod de a face apel la ceea ce am putea numi, poate, pînă la un punct, impropriu, o propedeutică a creaţiei, sau, poate şi mai corect, la o adevărată etică (în sensul de ştiinţă a comportamentului) ce controlează relaţia creatorului cu opera sa pe cale de a se face. Fiecare scriitor îşi caută singur acest model comportamental, inventînd, odată cu el, şi propria-i „ştiinţă" despre criteriile operei şi a operaţiilor care o instaurează. O anumită relaţie de condiţionare (ceea ce am putea numi eventual un reflex condiţionat) se poate stabili între trup (mînă în primul rînd), obiectul cu care se scrie — creion, toc, stilou, maşină de scris —, hîrtie (calitatea, formatul ei pot avea din acest punct de vedere importanţa lor), mediul ambiant, în sensul mai larg sau mai restrîns al cuvîntului, coordonată ce presupune un număr enorm de factori, şi intrarea în spaţiul scriptural (literar).

O investigaţie poietică trebuie să ţină seama de toate aceste elemente — aceasta e cel puţin părerea noastră — încercînd a le lega într-un sistem cu un grad minim de coerenţă. Recurenţa raportului: operă aparţinînd aceleaşi serii tipologice/sistem de factori comportamentali şi materiali prin care este instaurată opera (înţeleşi în sensul arătat mai sus) ar putea duce, în cazul că ar fi examinată (lucru ce nu s-a făcut pînă acum, dar care este şi foarte greu de făcut, fie şi numai pentru că o investigaţie statistică este imposibilă, deoarece în decursul istoriei literaturii s-au consemnat prea puţine date de acest gen), la descoperiri suprinzătoare, la aflarea unui fel de algoritm care, de exemplu, ar putea stabili o relaţie de necesitate între faptul că Proust scria într-o cameră căptuşită cu plută, în (relativ) mare izolare senzorială deci, şi tipul de scriitură ce-i este caracteristic. Evident, pentru a fi concludentă, această punere în relaţie ar trebui la rîndu-i integrată unor sisteme ce funcţionează în alte planuri (biologic, psihologic, social, istoric etc.) şi care pot fi mai semnificative. Acest ansamblu comportamental, mai mult in-

conştient în primele faze ale constituirii lui, se poate treptat conştientiza, devenind un ansamblu comportamental construit pe baza unor opţiuni succesive, conştientizare nu totală, căci atunci nu ar mai putea duce la geneza operei. Acest reflex (sau mai curînd sistem de reflexe) poate fi declanşat nu numai de prezenţa materială a elementelor arătate, ci chiar şi numai de prezenţa lor mentală (în cazuri mai rare). Există în acest sens în romanul lui Proust un text ce ne oferă o dovadă palpabilă a celor ce spunem aici:

> „La cotitura unui drum, am încercat, pe neaşteptate, *plăcerea deosebită, care nu semăna cu nici o alta*, să zăresc cele două clopotniţe din Martinville, pe care lucea soarele apunînd şi pe care mişcarea trăsurii noastre şi drumul în zigzag parcă le schimbau din loc în loc, apoi clopotniţa din Vieuxvicq, care, deşi era despărţită de ele printr-o colină şi o vale, şi aşezată pe un platou mai ridicat în depărtare, părea totuşi foarte învecinată cu ele.
>
> Şi constatînd, însemnînd forma săgeţii lor, deplasarea liniilor, însorirea suprafeţei lor, simţeam că n-ajung pînă la capătul impresiei mele, că era ceva în spatele acestei mişcări, în dosul acestei limpezimi, un lucru pe care ele parcă-l conţineau şi-l ascundeau în acelaşi timp. [...]
>
> *Fără să-mi spun că ceea ce era ascuns îndărătul clopotniţelor din Martinville trebuie să fi avut oarecare analogie cu o frază frumoasă, deoarece apăruse prin cuvinte care-mi făceau plăcere, am cerut doctorului un creion şi o hîrtie, şi am compus*, în ciuda zdruncinăturilor trăsurii, şi ca să-mi uşurez conştiinţa şi să ascult entuziasmul meu, următoarea bucată pe care am regăsit-o mai tîrziu şi căreia nu i-am adus decît puţine schimbări." [4] (Subl. ns.)

Aici „analogia" dintre „plăcerea deosebită, care nu semăna cu nici o alta", resimţită în plan existenţial (la vederea clopotniţelor, vedere care, ca şi gustul „madeleinei" muiată în ceai, stîrneşte o stare de bucurie care nu-şi are explicaţia, cauza, în senzaţia propriu-zisă — vizuală, gustativă etc. — ci în ceva „ce o depăşeşte infinit"), şi „o frază frumoasă", analogie mediată

de faptul că apăruse prin „cuvinte care-mi făceau plăcere", este spusă în termenii cei mai expliciți. Dar această stare de „plăcere deosebită", ca și alte stări de natură asemănătoare (am putea spune identică), descrise de Proust prin termeni ca „plaisir délicieux", „essence précieuse", „puissante joie" [5] și toată aria lor semantică („béatitude", „extase" etc.), ar putea *exista* fără a *fi*, fulguraţie ce rămîne necunoscută chiar şi celui căruia hazardul i-a acordat-o. Cu alte cuvinte, invadînd pentru o fracţiune de secundă preconștientul, ea ar recădea pe dată în inconștientul din care a venit, suscitată de întîlnirea întîmplătoare dintre două senzaţii „analoge" — Proust spune uneori și: „identice" — una trecută și alta prezentă (aceasta din urmă, declanşată de un obiect material, este pe dată evacuată — dacă hazardul întîlnirii fericite s-a produs — de o alta, trecută, ce i se substituie, substituţia fiind aici însuși principiul analogiei și deci al metaforei, figură în funcţie de care poate fi citit întreg ciclul *În căutarea timpului pierdut)*. Această stare de „plăcere deosebită" *este* doar în și prin actul prin care se instaurează opera. Să recitim (sublinierile prin majuscule ne aparţin): „FĂRĂ SĂ-MI SPUN CĂ CEEA CE ERA ASCUNS ÎNDĂRĂTUL CLOPOTNIȚELOR DIN MARTINVILLE TREBUIE SĂ FI AVUT OARECARE ANALOGIE CU O FRAZĂ FRUMOASĂ, DEOARECE APĂRUSE PRIN CUVINTE CARE-MI FĂCEAU PLĂCERE, AM CERUT DOCTORULUI UN CREION ȘI HÎRTIE ȘI AM COMPUS" etc. Deci acel ceva „ce era ascuns" *apare prin cuvinte* care fac plăcere, nu *este* decît *prin cuvinte*, realitatea lui este in-formată prin cuvinte, cuvinte ele însele indisociabile de actul scrierii operei. Este saltul de la starea de *creativitate* la cea de *creaţie*. Această stare de „beatitudine" pe care o dă aici „amintirea involuntară" decupată, produsă am spune, ca scriitură, și care coincide cu o alcătuire de cuvinte ce stă sub ordinea definitivului [6], este însăși starea plenară de armonie, de echilibru omologă „perfecţiunii" operei de care ne vorbesc mulţi creatori în mărturiile scrise pe care le-au lăsat despre activitatea prin care își instaurează opera.

Figura matricială a „amintirii involuntare", al cărei mecanism este în repetate rînduri descris de Proust, este însăși figura matricială a genezei operei proustiene, *a genezei operei în general.*

Ne referim aici la o limită ideală, față de care diferitele opere concrete sînt situate la mai mare sau mai mică distanță, cel mai aproape de această limită situîndu-se „poezia", adică orice operă — poem, roman, piesă de teatru — în care funcția denotativă este în mare măsură anihilată de funcția conotativă.

„Amintirea involuntară" este resimțită ca stare (de „bucurie intensă", ce nu-și cunoaște însă cauza: „sans la notion de sa cause"), dar această stare nu spune ceva despre sine, ci trimite la altceva, este semn pentru altceva, pentru un adevăr încă necunoscut subiectului experienței. Adevăr aflat în inconștient, dar pe care numai intervenția conștiinței „clare" îl poate „crea" (Proust mai spune și: „traduce" — transpune, adică, printr-un sistem semnificant izomorf, din plan existențial în plan poetic):

> „Dar chiar în clipa în care înghițitura de ceai în care se aflau firimituri din prăjitură îmi atinse cerul gurii, am tresărit, atent la acel lucru extraordinar ce se petrecea în mine. O plăcere nespusă mă năpădise, izolată, și care nu-și cunoștea cauza. Datorită ei vicisitudinile vieții îmi apăreau indiferente, dezastrele ei inofensive, scurtimea ei iluzorie; operînd în același fel ca și iubirea, ea mă umplea de o esență prețioasă; sau mai curînd această esență nu era în mine, ea era eu. Încetasem să mă mai simt mediocru, supus întîmplării, muritor. De unde oare putea să-mi vină această intensă bucurie? Simțeam că era legată de gustul ceaiului și al prăjiturii, dar că îl depășea cu mult, că nu putea fi de aceeași natură. De unde venea? CE ÎNSEMNA? Unde să o aflu? Beau o a doua înghițitură, unde nu aflu nimic mai mult decît în prima, apoi o a treia, unde aflu cevà mai puțin decît într-a doua. E timpul să mă opresc, virtuțile băuturii par a diminua. Este limpede că ADEVĂRUL PE CARE-L CAUT NU ESTE ÎN EL CI ÎN MINE. [...]
>
> Pun ceașca jos și mă adresez minții mele. Ea este cea care trebuie să găsească adevărul. Dar cum? Moment de gravă incertitudine, de fiecare dată cînd mintea se simte depășită de ea însăși; cînd ea, cea care caută, este totodată ținutul obscur unde trebuie să caute și unde toate

uneltele-i nu-i vor sluji la nimic. SĂ CAUTE? nu numai: SĂ CREEZE. EA SE AFLĂ ÎN FAŢA UNUI LUCRU CE NU ESTE ÎNCĂ ŞI CĂRUIA DOAR EA ÎI POATE CONFERI O REALITATE, făcîndu-l apoi să intre în lumina ei. [...]

Şi de fiecare dată laşitatea care ne îndepărtează de la orice muncă dificilă, de la orice OPERĂ importantă, mă sfătuia să renunţ." [7]

Impersonalizarea este la Proust realizată prin experienţa unui eu intermitent, a unui eu care se cunoaşte pe sine ca eu înscris într-o durată, participînd la o durată, ca eu, deci, multiplu ipostaziat, ce-şi regăseşte unitatea prin creaţie. Prin mijlocirea „metodei amintirii involuntare", sinonimă, cum arătam, cu „metoda" creaţiei proustiene, eul îşi realizează atît intermitenţa cît şi unitatea, intermitenţă şi unitate participînd aici la unul şi acelaşi proces dialectic. Extrapolînd această experienţă în planul altor experienţe creatoare cu care prezintă evidente analogii (de aceea şi spunem că „metoda" proustiană poate fi redusă în cele din urmă la „metoda" oricărui mare creator modern), vom spune că impersonalizarea care presupune alteritatea eului („Je est un autre") presupune, în virtutea unei dialectici a procesului creator în afara căreia nici nu poate fi concepută, regăsirea unei identităţi (a unei unităţi), la alt nivel (am spune, deci, că la acest alt nivel, cel al creaţiei realizate, „Je est le même"). „Traducerea" acestui eu, ce se identifică totdeauna pentru Proust cu „adevărul" subiectului experienţei, spunerea lui de sine pentru sine şi pentru ceilalţi, nu poate avea loc, insistăm asupra acestei idei, decît în şi prin scriitură. Ceea ce ne comunică textul proustian — descifrat nu numai în izotopia lui existenţială ca experienţă-limită a coborîrii în inconştient, ci şi în izotopia lui „scripturală" ca loc unde poieticul întîlneşte poeticul — despre mecanismul genezei operei reconfirmă, credem, cercetările psihanalizei creaţiei (din perspectivă freudiană) cu privire la relaţiile dintre *Moi* şi *Ça* în procesul creaţiei: primul guvernează creaţia, dar îşi află forţa şi dorinţa de a face în cel de-al doilea. De asemenea, alte importante reconfirmări pot fi aflate aici cu privire la „utilizarea de către poet a pulsiunii de *maîtrise* pusă în ser-

viciul eului" precum şi la „primatul reţelei de cuvinte asupra reţelei de idei" [8] (cf. faptul că, în textul citat, căutarea înţelesului profund al unei impresii — cea care se naşte la vederea clopotniţelor din Martinville — nu-şi află rezolvarea printr-o asociere ideatică, ci prin analogia „cu o frază frumoasă", cu „cuvinte" care fac „plăcere").

O anumită „formă" a cuvîntului, sonoră, grafică etc., poate intra în relaţie de analogie cu un referent oarecare, altul decît cel la care trimite funcţia denotativă a acelui cuvînt, lucru foarte manifest în sensibilitatea lui Proust la numele proprii (la „forma" lor), cărora le atribuie calităţi *materiale*, palpabile.

EU BIOGRAFIC / EU IMPERSONAL (CREATOR)

Este locul aici să facem o precizare pe care o socotim importantă: aceste opoziţii ireductibile din planul existenţial sînt reale, sau au o acută realitate pentru autor ca persoană fizică şi psihică. Ele sînt „experienţa lui de viaţă", acel ceva fără de care opera lui nu numai că nu ar fi ceea ce este, dar nici nu ar fi, pur şi simplu. Opera, ca produs al unui eu „impersonal", nu ar putea exista fără suportul unui eu „personal", pe care, totuşi, nu-l „exprimă" [9].

Altfel spus, eul „personal" (eul biografic al lui Sainte-Beuve) este condiţia necesară dar nu specific determinantă în facerea operei. Între mondenitatea lui Proust şi opera sa relaţia nu este semnificativă în sensul în care a fost ea văzută de critica tradiţională. A stabili o relaţie mecanică de la cauză la efect între datul biografic şi operă la modul sainte-beuvian nu numai că nu înseamnă a explica opera dar, în cele mai multe cazuri, înseamnă a o falsifica, a îndruma lectura pe cea mai eronată cale. Există, e adevărat, şi excepţii, dar irelevante din punctul de vedere discutat de noi aici, căci privesc o literatură ce se teoretizează ea pe sine însăşi ca fiind mai aproape de reportaj, jurnal, memorial sau de eseul-confesiune, o literatură ce se situează ea însăşi, şi se realizează ca atare, programatic, ca modalitate hibridă, situată la frontiera dintre literar şi nonliterar: cea a lui Saint-Exupéry, Malraux, Camus, de exemplu.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul lui Proust nu numai că nu-şi are originea în disponibilităţile mondene ale autorului său ci, dimpotrivă, este actul antimonden prin excelenţă, ca şi orice mare operă, care nu poate lua naştere decît cînd autorul ei a izbutit să facă saltul (pentru un timp, pentru acel timp preţios care este însuşi timpul-durată al facerii operei) din viaţa cotidiană cu multiplele-i solicitări în acea reculegere esenţială prin care opera devine posibilă.

Relaţia acestor doi ultimi termeni este biunivocă: nu opera pentru că s-a făcut saltul în timpul-durată al facerii operei, dar nici nu saltul în acel timp-durată al operei pentru că geneza operei, în sensul cel mai material al cuvîntului, s-a declanşat. Cu alte cuvinte: Proust nu începe să-şi scrie opera pentru că, dezgustat de viaţa mondenă, apăsat şi chinuit de boală, se retrage în camera sa „căptuşită cu plută" din bulevardul Haussmann (o asemenea relaţie simplă, univocă stabileşte critica biografică) dar nici nu se retrage aici pentru că îşi scrie opera. Această relaţie *dialectică* (şi nu mecanică) închide un paradox ce ar putea fi desfăşurat discursiv în felul următor: Proust se retrage în faimoasa-i cameră „căptuşită cu plută" *pentru că îşi scrie opera* — Proust îşi scrie opera *pentru că se retrage în camera-i „căptuşită cu plută"*. Deci, a aborda relaţia dintre cei doi termeni ca pe o relaţie de la cauză la efect funcţionînd fie într-un sens, fie în celălalt, nu este pertinent. Pertinent este ca ea să fie gîndită ca relaţie de la cauză la efect funcţionînd, printr-o determinare reciprocă, simultan în ambele sensuri.

Această cunoaştere prin paradox rămîne, recunoaştem, nesatisfăcătoare pentru un spirit ce, dimpotrivă, vrea să intre în intimitatea unei progresiuni fin articulate, vrea să apropie progresiv doi termeni a căror relaţie este incontestabilă dar care rămîne doar constatată (descrisă fenomenologic) ca atare. O rezolvare ar fi aceasta: „E nevoie de tot timpul real pentru a ajunge la această mişcare ireală dar, deşi există o relaţie ce nu poate fi surprinsă, sau pe care, în orice caz, Proust renunţă să o surprindă, între cele două forme de devenire, el afirmă totodată că acea revelaţie nu e nicidecum efectul unei dezvoltări progre-

sive: nu se supune, ca şi hazardul, nici unei reguli, avînd forţa graţioasă a unui dar nemeritat ce nu răsplăteşte nicidecum o lungă şi cuminte strădanie de aprofundare“ [10].

„DECOLAREA“ PROUSTIANĂ

Relaţia este descrisă de Proust însuşi în felul următor:

> „Ca să te plimbi prin văzduh nu-i nevoie să ai automobilul cel mai puternic, ci un automobil care, nemaicontinuînd să alerge pe pămînt şi tăind cu o verticală linia pe care mergea, *să fie capabil să convertească în forţă ascensională viteza-i orizontală.* Tot astfel cei ce produc opere geniale nu sînt cei ce trăiesc în mediul cel mai ales, cei ce au conversaţia cea mai strălucită, cultura cea mai întinsă, ci *aceia care au avut puterea, încetînd dintr-o dată să trăiască pentru ei înşişi, să-şi facă personalitatea să semene cu o oglindă,* astfel încît viaţa lor, oricît de mediocră dealtminteri din punct de vedere monden şi chiar, într-un anume sens, din punct de vedere intelectual, să se reflecteze în ea, *geniul constînd în puterea de a reflecta* şi nu în calitatea intrinsecă a spectacolului reflectat. În ziua cînd tînărul Bergotte a putut arăta cititorilor săi salonul de prost gust unde-şi petrecuse copilăria şi conversaţiile nu prea amuzante pe care le avea cu fraţii săi, în ziua aceea deci, el se înalţă mai sus decît prietenii familiei sale, mai spirituali şi mai distinşi: aceştia, în frumoasele lor automobile Rolls-Royce puteau să se întoarcă la ei acasă manifestînd un oarecare dispreţ pentru familia Bergotte; dar el, în modestul său aparat care, în sfîrşit, «decolase», zbura deasupra lor.“ [11] (Subl. ns.)

Acest text de extremă importanţă, poate cel mai explicit şi totodată mai misterios din cîte s-au scris despre mecanismul intrării din timpul biografic în timpul operei (din timpul „real“ în cel „imaginar“ — cf. Blanchot), descrie metaforic — cf. auto-

mobilul care brusc, pe neașteptate și fără o cauză anume „decolează", devenind avion, „convertește", așadar, în „forță ascensională viteza-i orizontală" — figura însăși a saltului de la un mod de a fi la un alt mod de a fi și, prin chiar aceasta, figura paradoxului însuși la care ne referem. Metafora cea mai condensată prin care poate fi descrisă această fenomenologie este cea exprimată prin termenul „a decola", ce ar putea deveni, credem, unul dintre conceptele importante ale unei științe poietice.

ABORDAREA PSIHANALITICĂ

Tentativele existente de a constitui o „psihanaliză (freudiană) a geniului creator" (știință care nu are același obiect cu poietica dar care poate întreține cu aceasta relații interdisciplinare) l-au conceptualizat, pornind de la același text proustian: „decolarea" marchează trecerea de la „creativitate" la „creație" [12], de la o virtualitate la realizarea acestei virtualități. Virtualitatea care este starea de creativitate poate sau nu să se realizeze (ea nu se realizează deci în chip necesar) în funcție de factori multipli și (în stadiul actual al cercetărilor, cel puțin) cu neputință de determinat altfel decît parțial. În termeni de psihanaliză este un travaliu psihic, prin care se manifestă, ca în orice operație de „trecere" de la o stare la alta, o situație de criză. Situațiile denumite „travaliul visului", „travaliul morții" (declanșat de moartea sau de ideea morții unei ființe apropiate sau de ideea propriei morți) pot fi descrise și la noncreatori, dar pot fi, și chiar în numeroase cazuri, puse în relație, ca factori determinanți, cu „decolarea", cu trecerea de la creativitate la creație (sînt date în acest sens exemple și din viața lui Proust: moartea tatălui, moartea mamei — relația dintre mamă și fiu fiind sistematic pusă în cazul creatorilor sub semnul complexului iocastian —, sentimentul propriei morți).[13]

Dar psihanaliza recunoaște și un alt tip de „travaliu" din care rezultă trecerea desemnată prin conceptul de „decolare" (împrumutat din reflecția proustiană): „travaliul creației". Acesta „reprezintă cea de-a treia formă, *mai puțin cunoscută* (subl. ns.), a travaliului psihic: un travaliu de cîteva secunde

prin ţîşnirea inspiraţiei, de cîteva săptămîni prin conceperea tramei, de mai mulţi ani prin realizarea operei"[14]. Or, tocmai acest al treilea tip de travaliu psihic, cu adevărat specific creaţiei operei (şi e vorba, după cum nădăjduim că a reieşit din tot ceea ce am spus pînă acum, nu numai de opera artistică, ci de orice operă originală, de cea a artistului *dar şi de cea a savantului*: să ne reamintim că pentru Valéry poietica este ştiinţa activităţilor intelectuale prin care este instaurată opera, aceste activităţi intelectuale fiind în egală măsură cele ale artistului şi cele ale savantului, controlate de figura paradigmatică a lui Leonardo da Vinci), este eludat[15] de cercetarea psihanalitică, cercetare ce le privilegiază pe primele două, nonspecifice, cu, dealtfel, foarte discutabile rezultate. Prin această eludare el se defineşte încă o dată ca domeniu specific al poieticii.

Felul însuşi în care este abordat şi descris de către psihanaliza freudiană (cf. 1. travaliu de cîteva secunde prin ţîşnirea inspiraţiei 2. de cîteva săptămîni prin conceperea tramei 3. de mai mulţi ani prin realizarea operei) nu ne spune nimic mai mult decît ceea ce ştim despre el la modul cel mai empiric şi, mai ales, la un mod controlat de o persistentă prejudecată: cea a unei „trame" — ideatice? formale? ideatice şi totodată formale? lucrul nu este precizat — ce ar fi „concepută" după „ţîşnirea inspiraţiei" şi înainte de „realizarea" propriu-zisă a operei, într-un răstimp mediu ca durată în raport cu primul („ţîşnirea inspiraţiei") şi cel de-al treilea moment („realizarea operei"). Acest mod de a vedea lucrurile presupune vechea dihotomie dintre conţinut şi formă şi o concepţie dominant (dacă nu chiar pur) reprezentativă a literaturii (a artei, în general): literatura reprezintă (sau exprimă) idei şi sentimente pe care le „înveşmîntă" astfel în hainele care-i sînt proprii, primele fiind disociabile de celelalte precum un trup gol este altceva decît veşmintele care-l acoperă. Or, conform celor mai multe documente poietice pe care le posedăm, precum şi a experienţei noastre, cele trei momente, departe de a fi separabile, sînt, în practica efectivă a creaţiei, consubstanţiale şi, prin chiar aceasta, simultane, participînd la unul şi acelaşi proces specific prin care forma este conţinut, conţinutul este formă.[16]

Scanned with OKEN Scanner

După părerea noastră, conceptul de impersonalizare ar putea fi una dintre cheile ce ne-ar putea duce la o explicare a mecanismului de trecere de la creativitate la creație. Există un enorm material ce descrie, *ca pe o experiență proprie*, această stare de impersonalizare ce este cea prin care devine posibilă experiența pe care am numit-o (împrumutînd termenul de la Proust și introducîndu-l în arsenalul terminologic — destul de sărac încă — al poieticii) a „decolării". În aceste descrieri se face de obicei apel la metaforă (cf. cazurile mai sus citate: Flaubert, Proust etc. etc.), figură a substituției operate pe baza unei analogii, a unei *identificări*, am spune.

Cantitatea aceasta de mărturii la care ne referim, și din care vom trimite la o infimă parte doar, emană nu numai de la scriitori (poeți și prozatori), ci și de la pictori, sculptori, etc. precum și de la oameni de știință (Einstein, de exemplu, acuză o stare de acest fel, pe care o și compară cu cea a poetului, în momentele marilor sale intuiții științifice).[17]

LIRISM ȘI IMPERSONALIZARE

În efortul său de a-și dezambiguiza terminologia, reflecția actuală asupra literaturii opune în mod tot mai decis — de cele mai multe ori în mod implicit — formule ca „poezie lirică", „poezie sinceră", prin care este tot mai mult desemnată o poezie de tip „tradițional", în care prevalează funcția de exprimare a eului personal, și care manipulează un limbaj aflat mai aproape de starea lui de oralitate (cf. *supra* capitolul *Oralitate și scripturalitate*), unei poezii „impersonale", „intelectuale", de obicei desemnată prin epitetul de „modernă". Aplicîndu-se cu precădere poemului modern și, în general, dimensiunii scripturale a scriiturilor abordate (indiferent de genul sau perioada cărora le aparțin), această reflecție a renunțat de fapt cu totul la utilizarea termenului de „lirism", definit în dicționarele actuale de limbă de uz curent în mod neechivoc astfel: „Care exprimă direct stări afective personale, sentimente intime"[18]; „*Poezie lirică*, sau *lirică*, în antichitate, poezie care era cîntată cu un acompaniament de liră; astăzi, poezie care exprimă sentimentele personale

ale poetului, emoţiile, pasiunile sale“[19] — în ambele definiţii fiind prezenţi termenii (*a exprima*, stări afective, sentimente *personale*) utilizaţi şi de noi ca opunînd „vechea“ poezie unei poezii „noi“. Ca şi definiţia noastră, definiţiile din dicţionare insistă asupra conotaţiei „afectivitate“, ce opune poezia „lirică“ poeziei „intelectuale“, „cerebrale“, „impersonale“, cu funcţie marcat euristică, a marilor poeţi moderni.[20]

Pentru Lucian Blaga „lirica“ rămîne sinonimă cu poezia în general, dar nu cînd este „sinceră, directă şi pasionată“ (epitete prin care am definit mai sus poezia „tradiţională“, sau „lirică“): „*Lirica hormonală.* — Dacă lirica sinceră, directă şi pasionată ar fi adevărată poezie, atunci mugetul cerbilor, în anumite ceasuri ale toamnei, ar face de prisos toate antologiile“[21], ceea ce aminteşte îndeaproape cîteva dintre cele mai cunoscute texte de Valéry. Şi, în acelaşi sens: „Un gînd devine liric (liric însemnînd aici pentru Blaga poetic — n. ns.) dacă se spune pe jumătate şi apoi se suspendă“[22], integrarea „tăcerii“ prin recurs la diferitele modalităţi ale figurii elipsei fiind una din caracteristicile poeziei „moderne“ (= nonlirice, impersonale). Scripturalitatea prin care aceasta se defineşte constă şi în ştiinţa de a integra tăcerea, oralitatea (spunerea cotidiană, instrumentală) ce caracterizează exprimarea lirică fiind spunerea ce ignoră virtuţile semnificante ale tăcerii: „*Despre un secret al poeziei.* — S-a spus că poezia ar fi o artă a cuvîntului. Dar poezia e o artă a cuvîntului numai în măsura în care e şi o artă a necuvîntului. Într-adevăr, tăcerea trebuie să fie pretutindeni prezentă în poezie, cum moartea e necurmat prezentă în viaţă“ [23].

Experienţa impersonalităţii creaţiei poetice este teoretizată de Ion Barbu în texte unde termenul de „lirism“ este menţinut — adăugîndu-i-se însă epitetul de „absolut“ — pentru a desemna poezia modernă, ca „pură direcţie“, ca „semn al minţii“, ca „act clar de narcisism“, opusă prozei versificate ce, „sub pretext de *confidenţă, sinceritate*“ (subl. în text), ni se oferă drept poezie (opusă, în termenii noştri, tocmai poeziei lirice ca expresie a unor *sentimente personale* comunicate printr-o scriitură de tip reprezentativ):

Scanned with OKEN Scanner

„[Lirismul absolut e] depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidenţă*, *sinceritate*, *disociaţie*, *naivitate*, poţi ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru.

Act clar de narcisism.

Desigur, ca tot absolutul: o pură direcţie, un semn al minţii.

Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn.“[24] (Subl. în text.)

Alăturînd, comparînd, juxtapunînd cîteva binecunoscute eseuri ale lui Ion Barbu, ajungem să constituim două serii tipologice: poezie („lirism absolut“) şi nonpoezie („poezia leneşă“). Prima implică „despersonalizarea“ creatorului, pentru că „activitatea creatoare numai într-o slabă măsură e expresiunea propriului nostru fond emoţional“, căci „marile realizări iau totdeauna înfăţişarea unei protestări nelămurite împotriva propriei *personalităţi curente* (subl. în text) a creatorului“[25]. „O posesiune — aceasta e emoţia estetică. Evident, ea comportă grade, după cum însăşi îmbrăţişarea variază de la sărutul apolinic la *despersonalizarea* (subl. ns.) dionisiacă.“[26] Observaţiile acestea se aplică — lucru foarte important — nu numai la poezie, ci la toate marile opere, Ion Barbu trimiţînd şi la romanele lui Tolstoi şi Dostoievski. Poezia lui Eminescu este mare pentru că are răceala, caracterul impersonal al poeziei romanticilor germani, „nobilul său romantism“ fiind întru totul opus „furioaselor turbine retorice, vociferatoarelor genii ale cenaclului Ch. Nodier“, adică celui francez: „La noi, în poezia lui Eminescu, acelaşi val de romantism germanic împietreşte alb şi ideal, în felul regiunilor de pe lună.“ „Eminescu era mai ales om de gîndire şi studiu concentrat.“ „Ochii lui întîrziaseră pe floarea lui Novalis, albastră. Întrebările cunoaşterii, înţelegerea muzicală a lumii dădeau perspective nesfîrşite versurilor lui [...]“[27] Cealaltă, nonpoezia („poezia leneşă“), cea definită ca “« poezie

sinceră»", ca „inepta insistenţă de a scrie versuri cum vorbeşti. Banalul reabilitat, corcit cu sensibilitatea; sărăcia poeţilor provinciali [. . .]. Poezia leneşă se întovărăşeşte cu o tehnică rudimentară ori barbar însuşită. Nu există versificaţie spontană. Cele două celule se întredevorează în monstruozitate: *vers facil* (subl. în text)"[28]. „Lirica nouă"[29] aparţine primei serii tipologice, cea care se situează pe acea „treaptă a experienţei poetice de la care versul se dovedeşte a fi rigoare şi fervoare, nu interjecţie dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puţin armonioasă"[30]. Această serie stă sub semnul „intelectualităţii", „gîndirii şi studiului concentrat" (cf. referirea la Eminescu; cf. şi referirea la Mallarmé, a cărui poezie era „servită de o intelectualitate şi cultură filologică unică"[31]), înţelese toate ca atribute ale depersonalizării poetice, sub semnul, de asemenea, al „înţelegerii muzicale a lumii", al „cunoaşterii" şi al „armoniei", atribute ele însele ale aceleaşi depersonalizări. Vocea impersonală a poetului este vocea lui Pan, iar identificarea, realizată prin creaţiune, cu lumea e o „formă a panteismului, o *sexualitate cosmică*" (subl. în text):

> „În privinţa poeziei *Uvedenrode*. Sensul ei nu este pitoresc, ci solar, iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o *sexualitate cosmică*. [. . .]
>
> Cît priveşte *cîntecul antonpanesc*, ultim citat, el e o demonstraţie prin absurd a imposibilităţii poeziei de pitoresc. Acest citat face parte dintr-un ciclu scris într-o epocă de erori, trasă din premisele unei experienţe bazate numai pe senzaţie, epocă de mult întrecută.[32] [. . .]
>
> Lumea ar pierde o podoabă de preţ dacă tribul ciudatelor, încîntătoarelor făpturi [poeţii] s-ar stîrpi. Ce jale a cuprins Vechimea cînd năierii din vremea lui Julian Apostatul vestiră de acel glas de coabe auzit, sfîşiind mările: « Pan, marele Pan a murit. »"[33]

Opoziţia tipologică a celor două serii e încă o dată afirmată: poezie „de pitoresc", rod al unei „experienţe bazate numai pe senzaţie", experienţă ce aparţine unei „epoci de erori", prin care se demonstrează „imposibilitatea" unei poezii pur senzoriale;

Scanned with OKEN Scanner

poezie solară, cosmică, panteistă ca nouă formă de comunicare cu non-eul.

După Broch, încă odată cu primele poeme ale lui Hofmannsthal, „Eul este disimulat" iar „răspunderea afirmației lirice trece asupra obiectului". De la un *„lirism al confesiunii"* se face „saltul" la un *„lirism intelectual"* (subl. în text).[34] Atîta vreme cît lucrurile sînt pentru artist doar ceva ce stă față cu Eul său, artistul nu va putea niciodată cunoaște ființa lor adevărată, indiferent de tentativele sale de a le reproduce, de a le descrie. El nu va izbuti să le *cunoască* decît dacă va fi „în stare să se despoaie de Eul său proiectîndu-l în lucru, astfel încît acesta să înceapă a vorbi în locul său". Această cale, la care se ajunge doar prin *„dispariția Eului* (subl. ns.), absorbit de obiect", este calea adevăratei cunoașteri: *„Cunoașterea* (artistică — n.ns.) *este deci pentru Hofmannsthal identificarea completă cu obiectul"*, poetul „înălțîndu-și intuiția (ce o depășește pe cea din viața cotidiană) pînă la *identificarea completă cu universul"* (subl. ns.). „Cel ce se mulțumește a profera doar niște interjecții subiective nu-i artist, nu-i poet. Confesiunea nu-i nimic, cunoașterea înseamnă totul." Acest stadiu al identificării „Eului cu Non-Eul" este și cel în care creatorul deține harul „armoniei dintre lucru, concept și cuvînt".

Am reținut acest comentariu (mult mai dezvoltat în textul din care l-am extras) al lui Broch, pentru că poate figura și ca mărturie a unei experiențe proprii, romancierul german cunoscînd el însuși această experiență a impersonalizării artistice. Comunicîndu-ni-o cu privire la poezia lui Hofmannsthal, el ne-o comunică în primul rînd cu privire la propriile sale romane. „Nu dă el [. . .] impresia că ne impune propriile sale credințe prealabile, mai ales în partea a patra, cînd Vergiliu (personajul din romanul *Moartea lui Vergiliu* — n.ns.) intră, murind, în intimitatea creației, devine un fel de Adam Kadmon, Omul cosmic, Universul metamorfozat în om și omul ce se întoarce în chip armonios la origine, rînd pe rînd animalitate primitivă, densitate vegetală originară, mîlul cel dintîi, pînă cînd, unit cu neantul mediului, el vede dintr-o dată din nou cum nimicul umple vidul și devine totalitate, conform speranței ciclice după care sfîrșitul este început?"[35]

Starea de impersonalizare poate fi sinestezic comunicată ca glacială:

Se lasă o răceală ca din vîrf de munte
o stare provocată duce spre începutul
din ştiutorul sînge care îţi adapă
făptura muritoare ce supusă
rostul îşi împlineşte
tu neatinsă mînă care
celui ce lacom te pîndeşte
lichidul gros şi lucitor întinzi
scos din fîntîna unde început este sfîrşitul[36]

De subţirimea pavezei cînt
sparţi îmi sînt de suliţă ochii
cu două roşii dîre însemnat-am drumul
chip domnitor la capătul îngheţatului drum
mînă cu trei inele de gheaţă
firească împreunare între lup şi zeu
reci limpezi cuvinte înfige
în creierul acuma prin tine văzător
gură sacră de lup vorbeşte-mă[37]

Există un text de Hofmannsthal ce ni se pare a nu putea cu nici un chip lipsi din suita de documente poietice pe care le invocăm aici în tentativa noastră de a descrie fenomenologia stării de impersonalizare presupusă de actul creaţiei. Mai puţin cunoscut decît mereu citatele texte din Rimbaud şi Mallarmé („Je est un autre", „Je ne suis plus Stéphane ..."), un text ca acela ce urmează, fără a ne surprinde printr-o nouă idee — interesul acestor juxtapuneri constă tocmai în coincidenţa ideilor, în ciuda surselor atît de diverse; poeţi, romancieri, pictori, sculptori etc. etc. —, ne uimeşte printr-o formulare ce aduce importante nuanţări şi confirmări textelor „clasice" pe aceeaşi temă:

„El (poetul — n.ns.) este aici, schimbîndu-şi în tăcere locul, nefiind nimic altceva decît ochi şi urechi, şi neprimindu-şi culoarea decît de la lucrurile pe care se sprijină. Este spectator, nu, este prietenul ascuns, fratele tăcut al

Biblioteca de limbi clasice
și m

oricărui lucru, iar primirea unei mereu alte culori este pentru el un chin intim, căci suferă pentru fiecare lucru și se bucură în timp ce suferă. Puterea de a se bucura în durere — iată întregul cuprins al vieții sale. El suferă pentru că simte într-atîta lucrurile, suferă pentru fiecare și pentru toate laolaltă, suferă pentru ceea ce ele au ciudat și pentru coerența care le unește, suferă pentru ceea ce în ele este nobil, lipsit de valoare, sublim, vulgar, suferă pentru stările și gîndurile lor . . . El nu poate neglija nimic, el n-are dreptul să închidă ochii în fața nici unei ființe, a nici unei fantome, a nici unei fantasme zămislite de mintea omenească. *E ca ca și cum ochii săi n-ar avea pleoape* (cf. Proust: „geniul constă în puterea de a reflecta", în a fi capabil, „încetînd brusc de a trăi pentru tine însuți, de a-ți face personalitatea asemenea unei oglinzi", deci de a te depersonaliza — n.ns.). El n-are dreptul să izgonească nici unul dintre gîndurile ce-l asaltează, pretinzînd că aparține altei ordini, căci în ordinea sa fiecare lucru trebuie să-și afle locul. *În el totul trebuie și totul vrea să se întîlnească* . . . Iată singura lege căruia îi este supus: să nu interzică să-i intre în suflet vreun lucru".[38]

Deși relația este descrisă ca fiind dominată de trăiri în registrul afectiv („este prietenul ascuns", „suferă pentru fiecare lucru și se bucură în timp ce suferă" etc.), efectul este el însuși aici semnul unei relații de identificare, adică de depersonalizare: „. . . nu poetul se gîndește neîncetat la toate lucrurile lumii, ci ele se gîndesc la el. Ele sînt în el, îl domină. *Chiar ceasurile sale sterpe, stările de depresiune și derută sînt stări impersonale*, ele corespund tresăririlor seismografului, și o trăire ce ar fi îndeajuns de profundă ar putea citi în ele secrete încă și mai misterioase decît poeziile înseși"[39] (subl. ns.).

Speculațiile pe marginea unor asemenea texte nu pot înlocui prezența textelor ca atare, fie și numai pentru că, în absența lor, ar putea să pară hazardate, într-atît această experiență a impersonalizării artistice poate să pară, la primă vedere, bizară bunului simț comun. Iată de ce „metoda" citatului, și a punerii constante în relație a textelor citate, ni se pare aici *obligatorie*. Toate aceste

documente poietice încearcă să descrie starea de activitate a eului creator, profund (eul opus de Proust, în *Contra lui Sainte-Beuve*, eului empiric[40]), stare pe care celălalt eu — cotidian — o înregistrează cu o stupoare străbătută de spaimă.

„Nu mai sînt Stéphane pe care-l ştiai, ci sînt acum impersonal"; în aceste cuvinte ale lui Mallarmé impersonalizarea este clar resimţită ca dihotomie între persoana biografică („Stéphane pe care-l ştiai") şi eul profund, identificat cu „universul", devenit „voce" prin care acesta „vorbeşte". E o stare resimţită de subiectul experienţei ca pasivă, *poetul este vorbit*, nu vorbeşte: „gură sacră de lup, vorbeşte-mă"[41].

Pentru Rilke, impersonalizarea este resimţită ca stare a „deschiderii":

> „O fiinţă fără scoarţă, deschis durerii
> Chinuit de lumină, zdruncinat de fiecare sunet."[42]

Poetul este „o gură a naturii"[43], cel „ce trebuie să stea drept precum un păstor/astfel expus influenţei nemăsurate"[44].

Această nouă cunoaştere despre ei înşişi şi despre lume pe care o capătă poeţii — termenul de poet este utilizat aici într-un sens ce se referă la toţi artiştii ce-şi exercită activitatea foarte aproape de acea limită virtuală a unui mod al ei specific de a fi: Flaubert în această perspectivă, e poet[45] ca şi Proust etc. — modifică, aşadar, treptat conţinutul unor concepte-cheie vehiculate de istoria şi de critica literară. Unele dintre acestea chiar cad cu totul în desuetudine, nemaifiind utilizate decît arareori şi doar prin referire la opere ele însele marcate ca desuete sau ca aparţinînd unor modalităţi „tradiţionale".

Dispariţia din limbajul criticii noi (prin această sintagmă, al cărei sens nu coincide cu cel de „nouă critică", desemnăm reflecţia critică înnoitoare din ultimele trei-patru decenii în totalitatea ei) a termenului de „lirism" (dimpreună cu cei de „lirică", „liric"), termen resimţit ca antinomic celui de „impersonalizare poetică", este deci efectul unui travaliu de clarificare al artiştilor înşişi cu privire la propriul act de instaurare a operei. „Lirismul" este tot mai mult înţeles ca exprimînd starea poetică

subiectivă, personală (în sensul: ținînd de o biografie personală, de sentimente ce o reflectă), și nu starea poetică pur și simplu. Vechea opoziție era: liric vs. epic, din ce în ce mai mult alunecînd, în era modernă, către conotația poezie vs. roman, prin mijlocirea presupoziției subiectiv vs. obiectiv. În ultimele decenii însă, tot acest sistem tradițional de opoziții se restructurează, opoziția poezie vs. roman (în funcție de presupoziția liric vs. nonliric, subiectiv vs. obiectiv) fiind considerată de noua reflecție critică asupra *textului* literar ca nonpertinentă. Momentul de puternică fluctuație poate fi înregistrat tot în legătură cu opera lui Flaubert, desemnată de critica tradițională însăși ca marcat *obiectivă* și, în consecință, marcat *impersonală*. „Romanul impersonal" al lui Flaubert, sintagmă ce s-a impus încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, este deja cartea ce pare a fi „secretată de scriitura însăși", textul ce *se* face în virtutea unor legi ce-i sînt proprii, aflate în strictă corelație cu un context situațional (istoric, social etc.)[46], efectul de „impersonalitate" fiind realizat prin faptul că el este spunere a unei voci auctoriale impersonale în sensul în care am definit-o mai sus, fie ea vocea „poetului" sau cea a „romancierului".

În eseul său despre Hofmannsthal, Broch resimte el însuși sensul termenului de „lirism" ca profund ambiguu, fluctuant, nesigur, cînd pune prima perioadă a activității poetului sub semnul unui „lirism subiectiv" iar pe cea de a doua (cea descrisă de Broch ca fiind o poezie în care „Eul" poetului „se identifică" cu „Non-Eul") sub semnul unui „lirism intelectual". „Intelectual" aici vrea să denumească tocmai caracterul „impersonal" al unei poezii ca produs al unui eu ce și-a pierdut identitatea prin fuziune cu „lucrurile", cu „universul". Introdus în scopul obținerii unei mai mari precizii terminologice, termenul de „lirism intelectual" se dovedește el însuși de o pernicioasă ambiguitate. O serie de poeți moderni sînt caracterizați tot mai mult la începutul secolului nostru prin acest epitet (sau prin sinonimul „lirism cerebral"): Mallarmé, Valéry, Ion Barbu se află în fruntea acestei serii tipologice atît de nefericit desemnate, termenul de „intelectual" părînd a voi să situeze originea acestei poezii doar în intelectul creator. Or, poezia, ca și orice operă de artă, își are totdeauna, indiferent de modalitatea ei, originea și în zonele obscure ale

conştiinţei, care furnizează un prim dat asupra căruia, în mai mare sau mai mică măsură şi în funcţie de diferite proceduri — afirmaţia noastră are valabilitate şi în cazul limită al artei suprarealiste —, intervine intelectul creator.[47]

„Liricul" ca termen ce funcţionează în opoziţie cu „epicul" desemnează poezia într-o perioadă cînd aceasta se defineşte în primul rînd ca exprimare a unui sentiment personal, a unei subiectivităţi. Poezia, în noile sale ipostaze, fiind însă tot mai mult definită, şi chiar de către poeţii înşişi, ca produs al unei stări impersonale, termenii de „lirism", „liric", „lirică" devin tot mai greu acceptabili, dat fiind confuzia pe care o pot crea. Critica nouă a renunţat cu desăvîrşire la această serie terminologică, conotată — ca şi cea a termenilor „exprimare", „stil" — ca fiind strîns legată de conceptul de „eu" în accepţia pe care i-o dau romanticii francezi („l'étalage du moi"). Cele arătate de noi aici nu sînt, după ştiinţa noastră, nicăieri „legiferate" şi nici măcar explicitate. Aceşti termeni lipsesc pur şi simplu din discursul criticii noi, absenţă uşor de observat şi ale cărei motive pot fi lesne atribuite raţiunilor pe care le-am expus.

Dar, mergînd mai departe cu demonstraţia aceasta, am mai putea spune: dacă a fi liric însemna a fi poet (accepţie în care poetul are eu personal, mai bine-zis este creator prin dinamizarea eului personal), a fi poet (în noua accepţie, cea a poetului ce şi-a pierdut identitatea personală spre a putea astfel intra în comunicare totală cu lucrurile lumii, ce vorbesc astfel prin el) înseamnă tocmai a nu fi poet (în accepţiunea veche). Iată un caz tipic şi spectaculos de mutaţie a unui concept: poetul modern este, aşadar, nonpoetul, atributul de a fi poetic (în vechiul sens: de a avea puternice simţăminte proprii) nu îi aparţine lui, ci tuturor celorlalte fiinţe umane ce nu şi-au pierdut identitatea, altfel spus, ce nu cunosc acea formă specifică de identificare cu tot ceea ce există. Poezia modernă, am spune în concluzie, este nonpoezia, sau, printr-o formulă de mare circulaţie, antipoezia. Acest concept propus de poeticile moderne, ca şi cel de antiliteratură (cf. Verlaine: „et tout le reste est littérature"; cf. revoltele lui Rimbaud, ale lui Lautréamont, ale dadaismului şi suprarealismului împotriva „literaturii"), ar putea fi validat deci şi dintr-o perspectivă poietică.

Scanned with OKEN Scanner

Paradoxul „poetul (modern) este nonpoetul", la care am ajuns în urma examinării avatarurilor suferite de conceptul de „lirism", este descris în următorii termeni de către Keats în una din scrisorile sale:

> „Cît privește caracterul poetic, mă gîndesc la acest fel de oameni căruia îi aparțin: *el nu are eu, este totul și nu este nimic*. El nu are caracteristici... se bucură atît de latura întunecată a lucrurilor cît și de latura lor strălucitoare. Și, în cele din urmă, *poetul este tot ceea ce este mai puțin poetic, pentru că nu are identitate. El se umple la nesfîrșit de alte corpuri decît al său, de soare, de lună, de mare. Bărbații, femeile, ce sînt ființe pline de impulsuri, sînt poetici, ei au un atribut imuabil. Poetul nu are un atribut, el nu are identitate. Din toate creaturile lui Dumnezeu, este creatura cea mai puțin poetică*. [...] Așadar, dacă poetul nu are eu, și dacă eu sînt poet, de ce te miri cînd spun că nu voi mai scrie?" [48] (Subl. ns.)

S-ar putea obiecta că această stare de identificare cu toate lucrurile lumii este totuși însăși condiția poeziei din toate timpurile și că termeni ca „lirism" și „depersonalizare" nu au decît o utilitate *ad hoc*, într-un sistem sau altul de referință. Și, la asemenea obiecție, poate că nici măcar faptul că poeții lumii, pînă la un moment dat, și-au conceput această stare ca pe o trăire subiectivă a unui eu personal și că, doar cu mult mai tîrziu, dată care coincide în mare cu jumătatea secolului al XIX-lea (ne referim, ca și pînă acum, la spațiul cultural european, pentru celelalte spații, la fel de importante, neavînd datele necesare [49]), ei vorbesc de impersonalizarea eului lor creator — nu este un foarte convingător contraargument. Dimpotrivă, noi înșine am operat aici nu cu serii istorice ci cu serii tipologice, ce se actualizează însă, în mod mai acut sau mai puțin acut, pe axul diacronic. Unul din momentele de maximă actualizare ar fi cel situat de noi la mijlocul secolului trecut, moment perceput de secolul nostru ca origine a poeziei moderne. Dar, pe de altă parte: „Modernism e un cuvînt impropriu, iar aplicat poeziei de-a dreptul de ocară. El nu se referă decît la

un aspect secundar al recentului proces de limpezire şi concentrare realizat de poezie: recîştigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumuseţe.

Invenţiunea poetică, astfel înţeleasă, se aşază imediat lîngă marea experienţă proustiană. Între învierea prin reminiscenţă activă a misteriosului Combray şi preocuparea liricei înalte: ridicarea unui elenism neistoric, *altfel adevărat* (subl. în text) (prezent în gîndirea geometrică a lui Endox şi Apolonius, ajuns la expresiune în oda pindarică) — aceeaşi concurenţă făcută duratei curente se afirmă stăruitor." [50]

Poezia „impersonală" este, pur şi simplu, poezia, cea dintotdeauna. Drept pentru care „lirica nouă nu are de combătut tradiţionalismul ca atare, ci *numai tradiţionalismul timid*" [51] (subl. în text), în fond deci formele epigonice, lipsite de valoare, ale poeziei.

Prin aceste aserţiuni am răspuns şi la o altă obiecţie, deloc neglijabilă: poezia „impersonală" ar putea fi identificată cu poezia romantică în ipostaza ei majoră, cea germană. Ion Barbu făcea acest gen de identificare cînd recunoştea acest tip de poezie în cea a lui Eminescu şi a lui Novalis [52]. Aşadar: poezia „impersonală" cunoaşte una din actualizările cele mai caracteristice în poezia romantismului german sau în cea înrudită cu ea (poezia lui Gérard de Nerval, de exemplu), ea nu este însă nici pe departe sinonimă doar cu aceasta.

Dincolo de diversitatea formelor sale (Novalis, dar şi Mallarmé etc.), putem face următoarea afirmaţie: odată cu începuturile erei moderne, apar tot mai multe mărturii scrise de poeţi despre o relaţie de comuniune cu „lumea", în cadrul procesului de creaţie, care implică o abolire a eului personal. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, şi mai important şi încă şi mai convingător apare faptul că înseşi structurile operelor se modifică într-un mod izomorf acelei stări. Nu ştim în ce măsură Lamartine şi-a trăit relaţia cu propria-i poezie (cea din *Meditaţii*) pe cale de a se face ca eu depersonalizat, dar ştim că el nu ne-a lăsat mărturii scrise despre o asemenea experienţă şi, *mai ales*, ştim că el nu ne-a lăsat o operă care să poarte marca unei asemenea trăiri. Dacă geniul, conform definiţiei lui Proust, constă în „puterea de a reflecta" şi în capacitatea de a-ţi face „perso-

nalitatea asemenea unei oglinzi", „oglinda" lui Lamartine nu trimite decît o imagine univocă, avîndu-şi corespondentul într-o operă cu structură univocă, prin care este *exprimată* o trăire *personală* ce poate fi în mod *oarecum* direct racordată la cutare eveniment din biografia poetului. „Puterea de a reflecta" a lui Mallarmé , de exemplu, este infinit mai mare, şi aceasta nu numai pentru că ea se realizează ca atare — şi este consemnată în textele din *Divagaţii* etc. ca experienţă existenţială a actului de instaurare a operei — la nivel poietic, ci şi pentru că poezia însăşi a lui Mallarmé ni se oferă ca structură prin care „reflectarea" univocă a devenit „reflectare" plurivocă. Ar putea fi comparat acest nou tip de „reflectare" cu cea pe care ar realiza-o o oglindă risipită în nenumărate cioburi [53]. Ni se pare foarte pertinent a pune această metaforă în relaţie cu metafora proustiană a personalităţii creatoare devenită oglindă cu cea mai mare putere de reflectare. În cioburile de oglindă imaginea se multiplică şi prin schimbarea unghiului de perspectivă, obiectul „reflectat" fiind astfel abordat nu numai dintr-un singur punct de vedere (omolog cu punctul de vedere subiectiv al eului liric), ci din nenumărate puncte de vedere (situaţie omologă cu cea a cunoaşterii realizată de eul poietic „indiferent" şi „depersonalizat"). Termenul de „reflectare" însuşi nu este utilizat de noi pentru cel de-al doilea caz (reflectarea plurivocă) decît în mod provizoriu, şi pentru a găsi o posibilitate de coincidenţă cu discursul proustian. În concepţia criticii actuale, asemenea structuri artistice (şi eul care le produce) sînt antimimetice, creatoare, producătoare de multiple sensuri prin chiar „deschiderea" lor. A se remarca faptul că termenul de „deschidere" este perfect superpozabil în plan poietic (cf. „deschiderea" lui Rilke, ca alt mod de a defini „impersonalitatea" creatoare) şi în plan poetic (cf. „deschiderea" structurilor operei, în teoretizarea lui Eco [54]).

„DISEMINAREA" CA MOD AL IMPERSONALIZĂRII

Conceptul de „diseminare", inspirat lui Derrida de un text de Mallarmé [55], poate servi de operator pe baza căruia se realizează omologia între eul poietic fără identitate, „diseminat"

în lucruri, şi textul operei ca „diseminare". Propunem deci această relaţie: manifestă în actul lecturii (pentru Mallarmé şi, după el, pentru Derrida), „diseminarea" este marca — ce persistă în textul ca atare — unui eu creator „fără identitate".

„Lire —
Cette pratique —
Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant pour conclure que rien au-delà et authentiquer le silence —
Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée.
L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles." [56]

E o „lecţie" de lectură, un „mod de folosire" a textului poetic (explicit introdus prin fragmentul imediat precedent: „Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire — / Sinon dans le journal; il dispense, certes, l'avantage de n'interrompre le choeur des préoccupations".), o propunere pentru o poetică a instanţei care „face" textul citindu-l. Dar e şi o propunere pentru o poietică a instanţei auctoriale în sensul forte al termenului, devenită *eu de-centrat* ce se comunică pe sine printr-o *structură omologă de-centrată* (ceea ce e totuna cu a spune: printr-o structură pluricentrică). Textul/eul creator mallarmean se autodesemnează, într-o infinită punere în abis, ca text/eu creator „diseminat". Dubla deschidere: către facerea operei ca „lectură", către lectura operei ca „facere" este o dublă ştiinţă. Atît într-o ordine cît şi în cealaltă, „hazardul este învins cuvînt cu cuvînt".

Acest mod de abordare propus aici de noi, şi care ar putea fi denumit „o poietică a «diseminării»", este dedus şi

dintr-o poetică a „diseminării" ce-şi află un punct de plecare în Blanchot, Bataille, Artaud. Tezele acestora fundamentează în mare măsură, alături de cele ale lui Derrida, cercetările Juliei Kristeva, ale lui Sollers, Ricardou etc., cercetări ce definesc textul ca productivitate manifestată în chiar cursul practicii de lectură, scrierea lui însăşi fiind esenţialmente „lectură". Spre deosebire deci de obişnuitul nostru mod de a proceda, care şi-a întemeiat, într-un prim moment al demersului nostru, investigaţia pe „documentul poietic", aici am pornit de la cîteva presupoziţii teoretice foarte elaborate, aparţinînd, e drept, şi unor poeticieni care sînt ei înşişi creatori (Ricardou, Sollers). Am citit, aşadar, „documentul poietic" care este textul lui Mallarmé din *Divagations* (cf. *supra*) în funcţie de acea poetică explicit formulată ce ne-a apărut ca avînd în acest stadiu al cercetărilor literare cel mai mare grad de adecvare. Prin caracterul lor polisemic (producător de sensuri), toate textele lui Mallarmé ce aparţin categoriei numită de noi „documente poietice" obligă, de la bun început, la aceeaşi întrebare: este cu putinţă ca, pornind de la ele, şi fără a le trăda, să formulezi un discurs univoc cu privire la relaţia dintre scriitor şi opera sa pe cale de a se face? Construindu-le ca atare, ca structuri plurivoce, cu maximă deschidere, în măsură a permite abordări în funcţie de nenumărate izotopii, Mallarmé a vrut, pe de o parte, să le pună la adăpost de uzura (prin clişeiformizare) la care este expus orice text „teoretic" univoc, să le asigure, cu alte cuvinte, printr-o structură analogă cu cea a operei de artă însăşi, un statut analog de lectură prin care ele să reînvie odată cu fiecare nouă interpretare, rămînînd mereu aceleaşi şi fiind de fiecare dată altceva; pe de altă parte, el a vrut, fără îndoială, să înscrie la nivelul structurii sintactice însăşi concepţia, ideea sa despre literatură. În consecinţă, un discurs univoc al poieticianului devine aici posibil în măsura în care el este posibil şi cînd interpretează operele propriu-zise, tratîndu-le *ca şi cum* ar fi documente poietice. Este adevărat că în cazul multora dintre acestea abordarea din perspectivă poietică se dovedeşte a fi infinit mai comodă, ele fiind nu o dată receptacole ale unor texte-enclavă ce comunică un mesaj univoc cu privire la modul în care autorul vede relaţia sa cu propria-i operă pe cale de a se face (cf. chiar

Scanned with OKEN Scanner

Falsificatorii de bani de Gide, dacă ne mulţumim să abordăm „punerea în abis" pe care o manifestă, doar la nivel ficţional [57]). Conceptul însuşi de „document poietic" este deci, datorită în primul rînd lui Mallarmé (dar, fără îndoială, şi lui Rimbaud, ale cărui cunoscute scrisori cu privire la poetul „voyant" [58] permit de asemenea o lectură plurală [59]), foarte ambiguu, deoarece, deşi prin definiţie (cea a termenului de „document") el ar trebui să se refere la texte cu polisemie limitată dacă nu chiar la texte monosemice, în fapt el nu poate exclude din sfera sa texte al căror regim se situează la polul opus, fără a putea fi incluse propriu-zis în sfera „operelor", deşi de structură analogă.

Această poietică/poetică a „diseminării" aşa cum poate fi ea constituită în funcţie de experienţa creatoare / textul lui Mallarmé ne confruntă şi cu o altă întrebare: în ce măsură termeni ca „simbol", „simbolism" mai pot fi asumaţi de noi ca pertinenţi cînd analizăm poeţi ca Mallarmé [60], sau Rimbaud, sau Lautréamont? în ce măsură mai este deci posibilă însăşi încadrarea lui Rimbaud, sau a lui Mallarmé în curentul numit „simbolist", încadrare ce se justifică din perspectiva istoriei literare tradiţionale dar care poate da naştere unei confuzii cu privire la natura textului mallarmean sau rimbaldian? Noua concepţie a literaturii ca simulacru, ca text aprehendat în materialitatea lui nontransparentă — ce nu presupune deci un „dincolo" pe care l-ar reprezenta, ci doar un program combinatoriu (sintactic) generator de text —, pare mai adecvată interpretării textului mallarmean, text de-centrat (în sensul că nu e comandat de un subiect ce s-ar afla într-o poziţie centrală, ci de multipli subiecţi, textul fiind produsul unui *jeu/je* al scriiturii pe cale de a se face), text ce, prin chiar aceasta, desfiinţează, gomează nucleele simbolice ce par o clipă a se constitui, trimiţînd mereu la el însuşi, la propria lui organizare sintactică. Aşa ne explicăm şi de ce, în tentativele clasice de explicare, pe bază de simbol, a poemelor lui Mallarmé (cf., de exemplu, clasicele interpretări ale sonetului *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*), care văd cu precădere aici doar reluarea unei cunoscute teme romantice, rămîne atît de mult reziduu, rămîn în afară atît de multe elemente ce nu pot participa la coerenţa unei lecturi sim-

bolice. Simbol şi „diseminare": prin distanţa ce separă aceste două concepte, aflate aici în raport de antinomie, putem măsura întreaga distanţă ce desparte interpretarea tradiţională, clasică a poeziei lui Mallarmé (şi a altor poeţi ce scriu o poezie de structură similară) de lecturile ei cele mai recente. Lecturi pe care tentativa noastră de a stabili o omologie între eul creator „diseminat" şi textul poetic ca „diseminare" încearcă să le valideze şi din perspectivă poietică.

IMPERSONALIZAREA EULUI CREATOR: O LEGE A PROCESULUI DE CREAŢIE

„Impersonalizare", „depersonalizare", stare de alteritate („Je est un autre"), identificare cu non-eul, stare de „deschidere" către non-eu (cf. Rilke), „diseminare": sînt tot atîtea modalităţi terminologice prin care, după cum am încercat să arătăm, poezia modernă încearcă să descrie procesul propriei sale faceri, pe care începe să-l conştientizeze cu acuitate către mijlocul secolului al XIX-lea. E o aserţiune ce nu are sens decît prin raportarea ei la poezia zisă „personală", „intimă", la aşa-numita, de către Ion Barbu, poezie „leneşe". Sînt două serii tipologice antinomice, perfect plauzibile (e părerea noastră cel puţin) din punct de vedere teoretic, perfect eficiente din punct de vedere didactic (o iniţiere în ştiinţa de a citi poezie ar putea începe de aici), mai puţin plauzibile, mai puţin eficiente din punctul de vedere al aplicării lor la operele concrete. Căci acestea răspund în primul rînd unui alt criteriu: ele sînt sau nu sînt poezie.

Ultima noastră afirmaţie nu vrea să desfiinţeze dintr-o trăsătură de condei tot ceea ce am încercat să construim pînă aici, ci doar să atragă atenţia asupra caracterului relativ al conceptelor cu care operăm. Aceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, asupra faptului că, dincolo de clasificările şi clarificările către care tindem, noi încercăm totodată să menţinem nu numai ideea importantă că la originea originii lor, „operaţiunile prin care sînt instituite operele spiritului" sînt aceleaşi [61], dar şi pe aceea că, dincolo de o anumită limită, ce poate varia în

funcţie de cel ce le cercetează, discursivizarea lor devine tot mai dificilă şi, la un moment dat, dată fiind natura lor, în care ceea ce numim intuiţie joacă un rol atît de mare, probabil imposibilă. Limita aceea ultimă, cu neputinţă de cunoscut printr-un discurs logic, poate fi considerată, prin deducţie, ca fiind de natură analogă, dacă nu chiar identică, nu numai pentru toţi poeţii — pentru Mallarmé dar şi pentru Lamartine — ci şi pentru toţi romancierii, pictorii, sculptorii, muzicienii etc. Deducţia aceasta devine posibilă pentru că reperele, jaloanele pe parcursul comunicabil (printr-un discurs logic) al experienţei de instituire a operei sînt identice. Mallarmé, Rimbaud, Poe, Hofmannsthal, Ion Barbu, dar şi Flaubert, Proust comunică, în mod mai mult sau mai puţin direct, *aceeaşi*, în esenţă, experienţă a creării operei. La Thomas Mann ea este descrisă poate în termenii cei mai expliciţi:

> „E drept că se lucrează prost primăvara; dar de ce? Pentru că în acest anotimp omul simte. Asta din pricină că cel ce crede că artistul creator trebuie să simtă ceea ce creează e un cîrpaci. Artistul adevărat şi sincer nu poate decît să rîdă de această eroare naivă a cîrpacilor; rîde melancolic poate, dar rîde. Căci ceea ce spui nu trebuie niciodată să fie esenţialul, ci numai materialul indiferent, cu ajutorul căruia compui, aproape jucîndu-te şi cu o superioritate vădită, imaginea estetică. Dacă ţii prea mult la ceea ce vrei să spui, dacă pui prea multă inimă în acest lucru, poţi să fii sigur că vei da cu desăvîrşire greş. Devii patetic, devii sentimental, şi din mîinile tale iese ceva greoi, neîndemînatec, nestăpînit, nesărat, banal, plictisitor şi lipsit de orice ironie, iar sfîrşitul e că oamenii rămîn nepăsători, şi tu te alegi cu tristeţea şi decepţia... Căci aşa stau lucrurile, Lisaveta: sentimentul, sentimentul cald, pornit din inimă, e întotdeauna banal şi nefolositor; şi numai iritaţiile şi extazele reci ale sistemului nostru nervos, detracat şi artistic, au un caracter estetic. Trebuie să fii în oarecare măsură ceva în afară de ceea ce este omenesc, *într-un raport ciudat, impersonal şi depărtat*, ca să fii în stare să-l reprezinţi, să-l mînuieşti după voie şi să-i dai

o formă plăcută şi de efect. Talentul în ce priveşte stilul, forma şi expresia presupune dintru început existenţa acestui *raport rece* şi selectiv faţă de factorul omenesc, ba chiar şi o oarecare lipsă şi lepădare de ce e uman. Căci simţul sănătos şi puternic — aşa este şi aşa rămîne — e lipsit de gust. De îndată ce artistul devine om şi începe să simtă, s-a sfîrşit cu el.“ [62] (Subl. ns.)

Această pagină, prin care „nuvela“ *Tonio Kröger* este „pusă în abis“, loc de coincidenţă a poieticii/poeticii lui Thomas Mann, capătă aici pentru noi statut de nepreţuit „document poietic“. Observăm aici prezenţa aceloraşi termeni întîlniţi la poeţii şi romancierii discutaţi mai sus: „impersonal“, „rece“, necesitatea unei distanţări de propriile-ţi sentimente (de propria-ţi umanitate, identitate de fiinţă umană) tocmai pentru a le putea comunica la modul cel mai eficient (adică estetic) celorlalţi. Arta nu se face cu idei şi sentimente frumoase, sau, mai bine-zis, numai cu idei şi sentimente frumoase. Ea presupune o ştiinţă a „compunerii“ „imaginii estetice“, ştiinţă în funcţie de care se poate judeca „sinceritatea“ artistului. Cu alte cuvinte, această mult solicitată „sinceritate“ nu există din punctul de vedere al cititorului (or, tocmai din punctul lui de vedere ea trebuie să existe), atîta vreme cît el nu o descoperă în operă, nu-i află semnele în operă. Sinceritatea artistului în viaţa lui personală este deci un lucru, şi ţine de psihologia şi de morala lui ca persoană, „sinceritatea“ lui ca artist e un alt lucru: ea e sinonimă cu ştiinţa de a face o operă „sinceră“, adică citită ca atare de cititorii săi, este, de fapt, ştiinţa de a face o operă adevărată, o operă, pur şi simplu. Prin logica însăşi a cuvintelor pe care le-am folosit (la care e totdeauna bine să fim atenţi, pentru că ea ne poate duce către adevăruri pe care le rosteam fără a fi conştienţi de ele), sîntem în curs de a afla că a face o operă „sinceră“ (deci a fi „sincer“ ca artist) presupune faptul de a fi căpătat o „ştiinţă“ despre propriile-ţi sentimente şi idei, „ştiinţă“ ce se obţine printr-o anume distanţare specifică de ele, distanţare ce este însăşi identificarea „eului“ cu un „altul“ („Je est un autre“), a eului cu non-eul, cu lumea. Compunînd cu o anume ştiinţă, în virtutea unor anume legi specifice ale artei (şi, în acest

cadru general, ale artei pe care tu, artistul, o inventezi), ce te obligă să tratezi „ceea ce spui“ ca pe un „material indiferent“ cu ajutorul căruia vei crea „imaginea estetică“, compunînd, aşadar, cu o anume ştiinţă a *formei* care va fi opera ta, vei ajunge şi la o ştiinţă despre propriile-ţi sentimente şi idei, devenite, în cadrul acestui proces, sentimente şi idei ce pot fi ale tuturor. Această activitate specifică prin care ia naştere forma artistică este totodată deci şi una cognitivă. În acest sens trebuie să înţelegem „impersonalizarea“ eului creator ca modalitate şi condiţie a unui proces de cunoaştere, şi tot în acest sens trebuie să înţelegem, cel puţin în una din dimensiunile sale importante (cealaltă, indisociabilă de aceasta, fiind ştiinţa facerii, „compunerii“ propriu-zise a operei la nivelul materialităţii ei), ceea ce numim „cerebralitatea“, „caracterul intelectual“ al operelor marcat „impersonale“. „Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*“ / „Le Poëte se fait *voyant*, spune Rimbaud, „par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*“ (subl. în text) [63]. Iar Thomas Mann: „sentimentul, sentimentul cald, pornit din inimă, e întotdeauna banal şi nefolositor; şi numai iritaţiile şi extazele reci ale sistemului nostru nervos, detracat şi artistic, au un caracter estetic“ [64]. Compararea acestor două surse atît de îndepărtate (atît din punct de vedere spaţial şi temporal cît şi din cel al tipului de creaţie despre care depun mărturie), avînd drept rezultat constatarea unei incontestabile coincidenţe a fenomenelor descrise, ne întăreşte încă o dată în ideea posibilităţii de a continua cît mai mult în direcţia unui asemenea tip de investigaţie, cu cele mai mari şanse de a putea trece de la descrierea fenomenologică a ocurenţelor faptului de creaţie şi observarea unor recurenţe, la încercarea de a stabili unele „legi“ ale acestuia.

Una dintre acestea ar fi, după părerea noastră, cea a „impersonalizării“ eului creator. Numind-o astfel, sau numind-o altminteri (întrun registru lexical mai curînd legat de critica tradiţională ea ar putea fi numită legea „obiectivării“ eului creator), ea este una şi aceeaşi exigenţă de rigoare formală şi de deschidere către o lume virtuală de sensuri a operei. Gradul de generalitate a acestei „legi“ este foarte mare, ei neputîndu-i-se sustrage, de exemplu, opere, atît de diferite la alte nivele,

Scanned with OKEN Scanner

ca aceea a lui Balzac și Proust, a lui Lamartine și Mallarmé. Dacă totuși seriile tipologice desemnate aici prin autorii citați drept cazuri paradigmatice pot fi opuse în cadrul încercării de definire a acestei „legi", această opoziție funcționează evident doar în măsura în care eixstă serii de opere în interiorul cărora „legea" funcționează în mod foarte sistematic. Aceste serii sînt de obicei (nu îndrăznim încă să spunem: totdeauna) cele ale operelor create de artiștii ce au căpătat, printr-o reflecție teoretică indisociabilă de practica lor, o cunoaștere, uneori hiperlucidă, a acestei „legi". Ele aparțin, așa cum am mai arătat, cu precădere erei „moderne" („moderne" din punctul nostru de vedere), și prin ele a devenit posibilă instaurarea unei „științe" a poieticii.

IMPERSONALIZAREA CA STARE OBIECTIV-SUBIECTIVĂ

Însuși faptul că statutul unor concepte ca „obiectiv" și „subiectiv" în raport cu geneza operei și cu opera însăși nu a fost pînă acum definit în mod satisfăcător ne întărește în ideea pe care am încercat să o susținem. Istoria și critica literară tradițională le utilizează, e drept, foarte mult, transformîndu-le de obicei în criteriu de clasificare a școlilor, curentelor etc. Romanticul este „subiectiv", realistul este „obiectiv". Și totuși... Nonpertinența unor atari afirmații devine ușor o evidență chiar pentru bunul simț cel mai comun: în măsura în care creatorul trebuie să aibă o „viziune" și un „stil" ireductibile la alte „viziuni" și „stiluri", s-ar părea că el trebuie să fie „subiectiv"; în măsura în care el se adresează unor cititori ce trebuie să se „recunoască" în propria lui operă, el trebuie să fie „obiectiv". Un asemenea mod de a judeca, ce pare la prima vedere satisfăcător, pune de fapt în evidență cum nu se poate mai bine lipsa de adecvare a termenilor de „obiectiv" și de „subiectiv" în contextul dat, caracterul lor total inoperant. Căci artistul este obiectiv și subiectiv totodată în actul creației, aici cuvîntul „totodată" arătînd că în acest caz delimitarea dintre cele două categorii nu mai este posibilă, ca în cazul altor tipuri de cunoaș-

tere. Identificarea, impersonalizarea, despre care depun mărturie atîtea importante documente poietice (dintre care am citat mai sus cîteva), ar putea fi eventual descrise, într-o primă aproximare a lor, drept starea obiectiv-subiectivă, starea în care obiectivul se răstoarnă în subiectiv, iar subiectivul în obiectiv. Iată un caz cît se poate de simptomatic în ceea ce priveşte confuzia pe care aceşti termeni, aplicaţi la procesul artistic, o pot crea: despre romanele lui Robbe-Grillet o mare parte din critică (în special cea de orientare tradiţională) a afirmat că sînt de o extremă „obiectivitate", ce le propune ca pe nişte romane „anonime", lipsite de autor [65]. Robbe-Grillet însuşi a contestat această afirmaţie, opunîndu-i o alta care poate să apară mult mai neaşteptată decît prima: în interpretarea lui, ele erau violent subiective, propunînd o viziune „apropiată de delir" [66]. Or, aceste romane, aşa cum vor arăta alţi exegeţi, propun descrierea fenomenologică a lumii aşa cum este văzută ea de o conştiinţă concretă. Pe de altă parte, ele se construiesc parcă de la sine („le livre est comme sécrété par l'écriture", spune Robbe-Grillet), în virtutea unei combinatorii riguros programate. Mai putem oare, aşa stînd lucrurile, să le aplicăm unul din cele două epitete? Sau mai curînd putem recunoaşte şi aici o formă de impersonalizare a operei, izomorfă cu impersonalizarea eului creator?

IMPERSONALIZAREA ÎN PROCESUL DE CREAŢIE ŞTIINŢIFIC: „UIMIRE", „DORINŢĂ", „CONTOPIRE" (EINSTEIN)

Un alt argument, pe care îl găsim decisiv, ne este oferit nu de documente poietice privitoare la creaţia artistică, ci de unele ce se referă la *creaţia* ştiinţifică, termenul de creaţie putînd fi pus aici în relaţie în primul rînd datorită dimensiunii euristice pe care o implică şi într-un domeniu (cel artistic) şi în celălalt (cel ştiinţific). Analogia dintre cunoaşterea realizată în cele două domenii printr-o procesualitate pînă la un punct identică este observată nu numai de artişti, ci şi de oamenii de ştiinţă. „Cînd

vorbim despre atomi, limbajul nu poate fi decît poetic", spune Niels Bohr, „poetic" implicînd aici funcţia conotativă a limbajului poetic, ambiguitatea lui cu puternic rol gnoseologic, altfel spus, productivitatea lui. E un mod de a spune că există un punct iniţial comun (cel pe care încearcă să-l aproximeze Valéry în *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci* şi în alte multe scrieri ale sale) cînd geneza operei (artistice sau ştiinţifice) are loc nu în termeni conceptuali, ci în termeni metaforici. Despre funcţia euristică a metaforei în momentele de întemeiere a unei noi ştiinţe s-au spus deja lucruri interesante [67] de către logicieni şi filosofi ai limbajului, care au încercat să o definească pe baza sintagmelor metaforice utilizate de orice tip de discurs ştiinţific aflat la începuturile lui. Noi aici încercăm să facem şi altceva, şi anume să descriem experienţa ca atare prin care se produce acel prim moment al cunoaşterii, descriere la care procedăm pe baza unor mărturii (documente poietice) oferite de savanţii înşişi. Am găsit în acest sens o pagină de importanţă capitală în Karl R. Popper. După el, „activitatea cercetătorului ştiinţific" se caracterizează prin aceea că acesta „formulează şi testează teorii". Dar „o analiză logică a primei părţi a acestei activităţi, inventarea teoriilor", nu i se pare „nici posibilă, nici necesară". Popper distinge „net între procesul genezei unei idei, pe de o parte, şi metodele şi rezultatele discuţiei ei logice, pe de altă parte", sarcina teoriei cunoaşterii fiind aceea de a examina numai „metodele testării sistematice, căreia trebuie să-i fie supusă orice idee, dacă e să fie luată în serios". *„Întrebarea cum se întîmplă ca să-i vină cuiva o idee nouă — fie o temă muzicală, fie un conflict dramatic sau o teorie ştiinţifică — interesează psihologia empirică şi nu logica cunoaşterii* (subl. ns.). Aceasta din urmă nu se interesează de *probleme de fapt* (subl. în text) (Kant: „quid facti"), ci numai de *probleme de drept* (subl. în text) sau de valabilitate („quid juris"). [...] Pentru ca un enunţ să poată fi examinat din punctul de vedere al logicii cunoaşterii, în acest fel, el trebuie să existe deja; cineva trebuie să-l fi formulat, să-l fi propus discuţiei logice". La o posibilă obiecţie că ar fi mai potrivit a se defini sarcina teoriei cunoaşterii astfel încît ea să cuprindă şi *„reconstrucţia raţională a procesului descoperirii, a procesului producerii unei noi cunoştinţe"*

(subl. ns.), Popper răspunde că respinge propunerea de a vedea sarcina logicii cunoaşterii în „reconstruirea proceselor de *producere (Auslösung)* (subl. în text) a unei idei noi", aceste procese neputînd fi examinate, după el, decît de psihologia empirică. În schimb, logica cunoaşterii poate fi operantă cînd e vorba de „reconstrucţia raţională a procesului ulterior, cel al testării, proces în care se probează că ideea este o descoperire, o cunoştinţă ştiinţifică autentică. În măsura în care cercetătorul îşi evaluează critic ideea, o modifică sau o respinge,", această analiză metodologică „poate fi considerată şi ca «reconstrucţie raţională» a proceselor psihice de gîndire corespunzătoare. Reconstrucţia nu descrie aceste procese aşa cum se petrec de fapt; ea oferă numai un schelet logic al procedeului testării. Tocmai aceasta trebuie însă să înţelegem prin reconstrucţia raţională a unui proces de cunoaştere" [68].

Confruntarea cu acest text al lui Popper ne-a fost foarte utilă întru clarificarea şi confirmarea unora dintre ideile noastre cu privire la domeniul şi metodologia poieticii, pe de o parte, cu privire la natura momentului care suportă a se face o analogie între geneza ideii ştiinţifice şi geneza operei artistice, pe de altă parte. Popper distinge fără echivoc între *o primă parte* a activităţii cercetătorului ştiinţific, „inventarea teoriilor", „procesul genezei unei idei", şi *o a doua parte*, testarea acestei idei prin metode ce intră în competenţa logicii cunoaşterii. Dacă prima parte priveşte în egală măsură ştiinţele şi artele (cf. *supra:* „Întrebarea cum se întîmplă să-i vină cuiva o idee nouă — *fie* o temă muzicală, *fie* un conflict dramatic *sau* o teorie ştiinţifică" — sublinierile ns.), cea de-a doua, testarea „invenţiei" cu mijloacele logicii cunoaşterii, nu mai priveşte decît ştiinţele (cf. *supra:* „reconstrucţia *raţională* a procesului ulterior, cel al testării, proces în care se probează că *ideea este o descoperire, o cunoştinţă ştiinţifică autentică*" — subl. ns.), orice referire la arte fiind în acest context absentă. Imposibilitatea „reconstrucţiei raţionale" a primului moment, cel al genezei ideii ştiinţifice noi *sau* a operei artistice, este pentru Popper de natura evidenţei. Reconstruirea raţională a acestor „procese de *producere (Auslösung)*" nu este posibilă tocmai datorită faptului că ele cuprind o parte de iraţional ireductibilă la metodele logicii cunoaşterii:

Scanned with OKEN Scanner

„Punctul de vedere pe care-l adopt (față de care rezultatele cercetărilor mele sînt însă independente), că nu există o metodă logică, un demers susceptibil să fie reconstruit rațional, prin care putem descoperi ceva nou, este exprimat deseori spunîndu-se că orice descoperire ar cuprinde un « moment irațional », ar fi o « intuiție creatoare » (în sensul lui Bergson); într-un fel asemănător vorbește EINSTEIN despre « ... căutarea acelor legi de cel mai înalt nivel de generalitate... din care poate fi obținută, prin pură deducție, o imagine asupra lumii. *La aceste legi nu duce* nici un drum logic, ci numai o INTUIȚIE BAZATĂ PE CEVA DE TIPUL UNEI CONTOPIRI *(EINFÜHLUNG)* CU OBIECTELE EXPERIENȚEI »“ [69] (subl. ns.).

Deci, din nou, de data aceasta din perspectiva omului de știință, întîlnim o mărturie comunicată printr-un termen („contopire“) ce poate fi citit ca sinonim celor analizați de noi în textele lui Flaubert, Proust, Mallarmé, Thomas Mann, Rilke etc.: „identificare“ (cu non-eul, cu lumea, altfel spus cu „obiectele experienței“), „impersonalizare“, „deschidere“ etc. ca ipostază a subiectului creator (omul de știință sau artistul).

În *Cum văd lumea*, Einstein revine în nenumărate rînduri cu observații prin care stabilește analogii între geneza operei savantului și cea a operei artistului: „Omul caută, într-un fel care să-i fie adecvat, să-și facă o imagine despre lume, limpede și simplă, și să triumfe astfel asupra lumii existenței cotidiene, străduindu-se să o înlocuiască, într-o anumită măsură, prin această imagine. *Astfel procedează, fiecare în felul său, pictorul, poetul, filosoful, naturalistul*“ [70] (subl. ns.). „Latura misterioasă a vieții este lucrul cel mai frumos pe care-l putem simți. Este sentimentul profund ce se află la originea artei și științei adevărate. Cel ce nu mai poate resimți nici uimire nici surpriză este spre a spune astfel mort; ochii săi s-au stins“ [71]. *Uimirea* aceasta, a poetului, a savantului, în fața lumii, e una din condițiile creației. Cealaltă este *dorința:* „Misiunea cea mai înaltă a fizicianului este deci căutarea acestor legi elementare, cele mai generale, de la care el pleacă pentru a ajunge, prin simplă deducție, la imaginea lumii. Nici o cale logică nu duce către aceste legi elementare: doar intuiția sprijinită pe sentimentul experienței [...] Dorința arzătoare a unei viziuni a acestei armonii

« prestabilite» (în sensul lui Leibniz — n.ns.) este sursa perseverenţei şi a răbdării cu care Planck se consacră problemelor celor mai generale ale ştiinţei noastre [...] Starea sentimentală ce te face apt pentru asemenea acţiuni seamănă cu cea a monahilor sau cu cea a amanţilor: efortul zilnic nu provine dintr-o premeditare sau dintr-un program, ci dintr-o nevoie imediată" [72]. Uimire şi dorinţă: ambele sînt descrise ca impulsuri specifice travaliului creator de către teoreticienii unei psihanalize a creaţiei.

După Einstein, „adevărata căutare îşi trage forţa intelectuală", dintr-un „fel de beţie fericită şi de uimire în faţa frumuseţii şi caracterului sublim al acestei lumi", sentiment „ce pare să se manifeste în cîntecul păsărilor" [73]. Este ceea ce el numeşte sentimentul unei „religiozităţi cosmice" [74], definită de el ca „sentiment al cauzalităţii a tot ceea ce se întîmplă", ca „admiraţie extaziată în faţa armoniei legilor naturii" [75]. Acest sentiment este „resortul cel mai puternic şi mai nobil al căutării ştiinţifice" [76]. „Funcţia capitală a artei şi a ştiinţei este de a suscita şi de a menţine viu acest sentiment" [77]. Creatorul resimte „existenţa individuală ca pe o închisoare, şi el vrea să trăiască posedînd plenitudinea a tot ceea ce este, în deplina-i unitate şi în deplinul ei sens profund" [78]. Toate acestea ne duc încă o dată către ideea de identificare cu natura concepută ca tot unitar şi armonios, identificare celebrată de poeţii „orfici", dar care, conform teoriei pe care vrem să o demonstrăm aici, este trăită (şi, într-o mai mare sau mai mică măsură, conştientizată) de *toţi* creatorii. Acest sentiment comportă şi pentru Einstein o specifică dimensiune a „impersonalizării". El revine în nenumărate rînduri asupra necesităţii de depăşire a „existenţei individuale" (cf. *supra*) resimţită cu acuitate de creator, a celei de a „se ridica deasupra sclaviei dorinţelor egoiste" [79], „sanctificînd viaţa în sensul *suprapersonal*" (subl. ns) [80].

Această „religiozitate cosmică", de care au fost animaţi un Newton, un Kepler etc. în lupta extraordinară pe care au dus-o cu prejudecăţile contemporanilor lor, care şi singură i-a putut susţine într-o încercare ce părea supraumană, este concepută de Einstein ca o stare profană: „Nu-mi pot crea iluzia unui Dumnezeu care răsplăteşte şi care pedepseşte obiectul creaţiei sale, şi care mai ales îşi exercită voinţa în felul cum ne-o exer-

citäm noi asupra nouă înşine. Nu vreau şi nici nu pot să-mi închipui un individ care supravieţuieşte morţii propriului lui trup: să se hrănească cu asemenea idei doar sufletele slabe, de teamă sau dintr-un ridicol egoism! mie îmi este de ajuns să am simţămîntul misterului eternităţii vieţii, să am conştiinţa şi presentimentul construcţiei admirabile a tot ceea ce există, să lupt activ pentru a cuprinde fie şi numai o părticică, oricît de mică, din raţiunea care se manifestă în natură“ [81] .

Este sentimentul exprimat de alţi creatori prin termeni foarte apropiaţi. Epitetul „cosmic“, utilizat şi de Einstein, apare la foarte mulţi. Ion Barbu, de exemplu, vorbeşte în acelaşi sens de o „senzualitate cosmică“. Pentru poetul român, care declară că se „stimează mai mult ca practicant al matematicilor şi prea puţin ca poet, *şi numai atît cît poezia aminteşte de geometrie*“, „oricît s-ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în *domeniul înalt al geometriei un loc luminos unde se întîlneşte cu poezia. Suntem contemporanii lui Einstein*, care concurează cu Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem şi noi (vezi sincronismul d-lui E. Lovinescu) concurenţă demiurgului în imaginarea unor lumi probabile. [...] *Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă*“ [82] (subl. ns.).

Într-un text de Eugen Lovinescu despre Ion Barbu, după ce se fac corelări între activitatea poetului şi a „omului de ştiinţă ce se scoboară în infinitul mic prin ajutorul microscopului sau se avîntă în infinitul mare prin telescop“ etc., care este capabil de „emoţiuni puternice“, „aceste emoţiuni de ordin pur intelectual“ putînd „să îmbrace haina poeziei“, poezia lui Ion Barbu este insistent descrisă cu ajutorul epitetului „cosmic“, ce revine de cîteva ori („o emoţie exprimată prin elemente cosmice“, „transpuneri de ordin cosmic“, „expresie cosmică“, „expresia cosmică a emoţiei poetului“, „elemente obiective şi, mai ales, cosmice“). În acelaşi context ea este definită ca fiind de „esenţă *intelectuală*“, „prin fond“. „Va veni poate o vreme cînd expresia directă a emoţiunii va fi privită ca insuficientă şi ca o formă primitivă a unei arte începătoare. *Sinceritatea sentimentului nu va mai părea îndestulătoare*; emoţia nu va mai fi redată ca

un element brut; trecută prin retorta inteligenţii, materia va primi purificarea combustiunii. *Arta se va îndrepta, astfel, spre expresia obiectivă a sentimentelor* şi, deci, spre expresia indirectă şi simbolică"[83] (subl. ns.).

Interesant de remarcat aici este că, după părerea lui Eugen Lovinescu, „nu-i vorba de o poezie intelectuală sau « filozofică» în sensul poeziei lui Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Cerna. Evoluţia poeziei intelectuale nu se va face numai în sensul filozofării, ci şi în direcţia ştiintismului" [84].

Această coincidenţă, spectaculoasă şi foarte încurajatoare pentru cercetările poietice ce, dimpreună cu Valéry, „nu văd nici o diferenţă *în profunzime* (subl. ns.) între munca spiritului zis ştiinţific şi munca spiritului zis poetic sau artistic" [85], nu trebuie însă să ne fascineze atît de mult încît să nu mai reuşim a trece dincolo de ea. Momentul de coincidenţă, decisiv pentru că prin el se declanşează întregul proces creator, este *punctual*, infim în raport cu întregul traseu al procesului de creaţie. Mai mult chiar, am spune că el nu poate fi surprins ca moment de coincidenţă decît — aşa cum observă şi Popper — din perspectiva „psihologiei empirice", ce se interesează de „probleme de fapt". Poietica integrează această perspectivă, dar nu rămîne la ea, deşi uneori, dat fiind faza incipientă încă în care se află, ea poate lăsa impresia, mai mult sau mai puţin pe bună dreptate, că se confundă cu o „psihologie a creaţiei". Aceasta este de fapt şi dificultatea cea mai mare pe care o întîmpină cineva ce se iniţiază în probleme de poietică: cea de a înţelege că poietica, folosindu-se şi de datele psihologiei şi, mai ales, ale psihanalizei, are un alt obiect, deci şi un alt scop şi alte metode.

Există un fapt simptomatic, manifestat chiar în textul lui Popper, care ne-ar putea ajuta să deblocăm acel prim moment de coincidenţă arătat de noi mai sus, pentru a-l bifurca în două trasee cu desfăşurare specifică [86]. Popper, ca şi alţi savanţi ce l-au semnalat, printre care Einstein, care insistă cel mai mult asupra lui, îl pun repede între paranteze, trec dincolo de el. Popper arată fără echivoc: „O analiză logică a primei părţi a acestei activităţi, inventarea teoriilor, *nu mi se pare nici posibilă, nici necesară*" (subl. ns.). Savanţii din epoca noastră, *ca şi* artiştii moderni, *conştientizează* acest prim moment al genezei

Scanned with OKEN Scanner

creației lor, metoda, instrumentul, căpătînd *și pentru ei* o prezență *alături* de prezența obiectului cercetării (creației). Am putea spune și despre ei că fac și totodată se autocontemplă în procesul facerii. Dar această afirmație nu este acceptabilă decît dacă adăugăm: în mod intermitent. Intermitență care schimbă cu desăvîrșire datele problemei. Pentru savant, chiar și pentru cel intermitent preocupat de procesul de geneză al ideilor sale, semnificativă în primul rînd rămîne ideea nouă, invenția. Pentru artistul modern, dimpotrivă, modul de a face devine la fel de semnificativ ca și obiectul facerii. În unele cazuri, așa cum arătam, el devine chiar mai semnificativ decît acesta (cf. Gide, pentru care „jurnalul" unui roman poate fi mai interesant, mai important decît romanul însuși, sau Valéry, pentru care poemul poate fi doar un simplu „exercițiu" pe temeiul căruia creatorul poate studia modul în care se face poemul). Această ierarhie răsturnată — modul de a face mai important decît rezultatul însuși al modului de a face — nu are curs pentru omul de știință, niciodată. De ce?

O cale către un răspuns ar putea fi următoarea: pentru artist obiectul creației (opera) se confundă cu însuși modul de a face opera. Artistul ce privește în direcția modului de a-și face opera numai aparent își întoarce privirea de la aceasta. De fapt e un mod deturnat de a o privi cu și mai multă acuitate. Încercăm să spunem astfel că discursul despre lume al artistului, discurs care este însăși opera lui, are o funcție autoreflexivă ce-i conferă specificitate. Vorbind despre lume, el vorbește totodată și despre sine ca alcătuire de sine stătătoare. Discursul omului de știință nu vorbește despre sine, ci numai despre lume, iar modul lui de a fi alcătuit îi este indiferent, cu condiția ca să existe adecvare între el și referentul la care trimite. Cu alte cuvinte, discursul omului de știință are o dimensiune referențială prevalent semnificativă, în timp ce discursul artistului are, paralel cu o dimensiune referențială, și una autoreferențială, el semnificîndu-se totodată și pe sine. Discursul științific este o spunere adevărată despre lume, prin mijlocirea căreia omul poate acționa imediat asupra lumii. Discursul artistic este o spunere adevărată și *„frumoasă"* despre lume, în cazul lui dimensiunea cognitivă fiind dublată și de una estetică. Acțiunea sa asupra lumii

Scanned with OKEN Scanner

e mediată. Poate că tocmai această dimensiune estetică (pe care, după părerea noastră, cercetările actuale de pragmatică o eludează sau o ignoră total), corelativă celei pe care am numit-o autoreferențială, face ca adevărurile spuse de marile opere să nu se perimeze niciodată, în timp ce adevărurile spuse de discursurile pur referențiale ale științei se perimează la mai mari sau mai mici răstimpuri. Discursul științific, denotativ, dezambiguizat (sau tinzînd, prin definiție, la totală dezambiguizare), procedează, după acel prim moment al „contopirii" cu obiectul experienței, prin demonstrație logică, conceptual. *Discursul artistic* (conotativ, analogic, ambiguu) în schimb, considerăm noi, *reiterează pe tot parcursul producerii sale acel prim moment*, in-formînd „intuiția creatoare" prin „fabricație poetică", și viceversa. De aceea, în cazul său nici nu putem adopta sugestia lui Popper (pe care acesta o face dealtminteri doar cu privire la geneza ideii științifice) referitoare la cele două etape ale producerii operei. Dacă în cazul discursului științific ceea ce este produs în primul moment, cel al „intuiției creatoare", al „contopirii" cu obiectul experienței, funcționează ca o premisă ce, odată testată cu ajutorul metodelor logicii cunoașterii, poate fi apoi dezvoltată prin procedee de asemenea logice, în cazul creației artistice el funcționează ca o premisă mereu reînnoită și care modifică neîncetat, și imprevizibil, ansamblul care este opera pe cale de a se constitui, acțiune contracarată alternativ de funcția calculatoare a facultății intelectuale, ce tinde să regularizeze procesul (și rezultatul lui), să-l înscrie într-o previzibilitate. Acesta este jocul de alternanțe pe care marii artiști ai epocii noastre au sfîrșit prin a-l recunoaște și a-l asuma, și numai în perimetrul lui trebuie înțeles ceea ce în mod obișnuit numim „calculul" poetic. Acest joc se produce, cum am arătat cu îndeajuns de multă insistență, în și prin limbaj, el nu poate fi conceput în afara limbajului care este opera, unul și ireductibil. Ideea științifică nou descoperită poate fi în schimb formulată prin mai multe soluții, ei fiindu-i indiferent, cu condiția adecvării lui logice, limbajul prin care este comunicată.

Altfel spus, artistul trebuie să mențină starea de „impersonalizare", de „contopire" cu lumea pe tot parcursul producerii operei, în timp ce savantul trece de la această stare, uitată, pusă

Scanned with OKEN Scanner

de el între paranteze, la starea de obiectivitate, cea care îi va permite să verifice în ce măsură noua sa idee nu este decît o iluzie, o eroare, sau, dimpotrivă, o importantă descoperire care poate va revoluționa știința epocii sale.

Zola și discipolii săi au încercat să extrapoleze oarecum acest mod de a proceda, în domeniul romanului, care s-a vrut un „roman experimental": pe baza unor premise (o anume realitate socială, istorică și mai ales biologică și psihologică) și a unei metode date de teoria eredității și de darwinism, naturalismul francez a încercat o construcție de tip demonstrativ analogă discursului științific, bazată pe logică și obiectivitate extremă. Nu vom discuta aici eșecul acestei tentative, ce rămîne viabilă doar în măsura în care este contrariul a ceea ce voise să fie. În ciuda aparențelor, termenul de „impersonalitate" (așa cum l-am definit aici pe baza unor clasice documente poietice care îl întrebuințează) nu se potrivește, ci dimpotrivă, în contextul acestei doctrine ce a avut ambiția să forțeze o schimbare în statutul literaturii, asimilînd-o cu știința. În schimb el se potrivește creației lui Flaubert, alăturată, într-o viziune tradițională — sub raportul pretențiilor științiste — de cea a lui Zola. Și i se potrivește pentru că opera lui Flaubert este rezultatul producerii acelei specifice reiterări a „contopirii" eului creator cu lumea, locul unde figura autorului, devenită, în sensul cerut de contextul nostru, anonimă, este însăși figura operei, a alcătuirii frumoase care este opera.

EUL CREATOR ÎN ISTORIE ȘI SOCIETATE

Astfel, eul creator, pe care-l definim, dincolo de orice compartimentări tipologice (poezia „modernă" instituită la sfîrșitul secolului al XIX-lea care „revoluționează limbajul poetic" vs. poezia „lirismului personal", conotată ca tradițională), ca pe un „eu impersonal" ce transgresează starea de personalizare narcisiacă, basculează în scriitură, ca mod al „comunicării transnarcisiace. Textul este ceea ce se poate re-enunța la infinit cu o specificare istorică ce este de fiecare dată variabila unui invariant, în raport cu ceea ce nu mai este citit. *Je* este egal cu

on“ [87]. Eul creator ca agent al unui text-operă ce se poate „re-enunța la infinit“ (cf. *supra* analizele noastre cu privire la textul-operă ce, în metatextele metaforic formulate ale creatorilor înșiși, este omolog cu vegetalul, ce reînvie la nesfîrșit, odată cu fiecare ciclu al anotimpurilor) se postulează ca eu mitic. Același eu creator însă, ca agent al unui text operă ce, re-enunțîndu-se la infinit, o face de fiecare dată cu o specificare istorică ipostaziată ca variabila unui invariant, este *un eu ce se înscrie într-un mod specific în istorie, realizîndu-se doar în ea și în funcție de ea*. Eu mitic ipostaziat într-un text-operă (scriitură) de factură și cu funcții mitice (cei doi termeni, eu creator și operă-text produsă de el fiind pentru noi, repetăm, indisociabili, ca și cuplul conceptual poietică/poetică, cuplu căruia îi corespund, indisociabili și, în punctul lor de maximă coincidență, omogeni), eul „impersonal“ (= creator) este totodată un eu ce *vizează o istoricitate*, căpătîndu-și de fiecare dată o nouă realitate doar prin noile valorizări (lecturi) pe care i le conferă noi contexte istorice. Este paradoxul specific al textului-operă, omogen cu eul care l-a creat, istoric și anistoric în egală măsură, în sensul că înscris pe o traiectorie istorică în momentul inițial al producerii sale și esențial determinat în modul său de a fi (adică de a face/de a fi făcut) de punctul spațio-temporal al inserției. În acest sens vorbim în mod curent de (capod)operă ce *rezistă uzurii timpului:* în pofida unei anume cantități de informație, uneori foarte mare, care, pentru un cititor sau altul, la distanță de mai multe sau mai puține secole (uneori doar de mai mulți sau mai puțini ani), nu există, sau este receptată ca supărător reziduu ce-i bruiază lectura, sau care nu mai are decît o funcție pur denotativă, referențială, în receptarea unui cititor erudit, opera (și eul „impersonal“ care a produs-o) traversează *intactă* istoria, ca sistem de virtualități ce nu-și capătă realitatea — într-o nesfîrșită ipostaziere — decît în și prin istorie. „Eterna întoarcere“ a operei este însăși condiția ei mitică, izomorfă cu condiția mitică a eului care a creat-o. Dar este *o „eternă întoarcere“ în și prin istorie.*

E o dialectică pe care o considerăm specifică, aptă de a fonda o definiție a activității *artistice* și produsului ei, căci nu o vedem aplicabilă unui alt tip de activitate și de produs. Am situa aici, în acest loc mai pozitiv sesizabil, adică la nivelul

emergenței eului creator în produs creat, cel mai pertinent argument privitor la diferența specifică dintre activitatea și opera științifică, pe de o parte, și activitatea și opera poetică (artistică) pe de altă parte. Este, probabil, acest nivel, chiar locul unde diferența nu-i doar sesizabilă, ci unde ea se produce, pur și simplu, eul creator intrînd într-o formă sau alta de creație (științifică sau artistică) în funcție de multipli factori, pentru moment indeterminabili, printre care predispozițiile înnăscute ale individului creator, care pot fi uneori în egală măsură artistice și științifice. Ca și opera artistică, opera științifică este determinată istoric, ea este în și prin istorie, ea rămîne în istorie. Statutul ei istoric nu intră însă în relație paradoxală cu ceea ce am numit „eterna întoarcere" a operei, el nu este un statut istoric și totodată mitic. Prin deducție, credem că putem spune că nici eul care a produs-o, eu pe care l-am numit de asemenea „impersonal", dat fiind că el cunoaște o „contopire" (*Einfühlung*) „cosmică" descrisă de Einstein în termeni foarte apropiați de cei folosiți de artiști cînd ne comunică același tip de experiență (Einstein utilizează și sintagma „stare suprapersonală", pe care am putea-o citi ca sinonimă cu „stare impersonală"), nu este un eu mitic. Începem acum poate să ne apropiem mai mult de cunoașterea acestor două mecanisme pe care le-am tratat ca analoge (dacă nu chiar identice) în punctul declanșării lor: cel al creației științifice, cel al creației poetice (artistice). E o analogie (identificare) posibilă doar într-o primă abordare a discutării problemei, și ea ține de o iluzie (devenită puternică prejudecată, și care a funcționat și pentru noi înșine pînă în acest moment al demonstrației noastre) pe care (ne-)au putut-o întreține numeroase similitudini fragmentare. Dealtminteri, chiar cea mai importantă premisă a cărții noastre: definirea unei ontologii specifice a operei de artă prin contribuția unei poietici (a „științei" unei faceri) specifice, ca reacție la formele agresive ale pragmaticii actuale ce tind a dezontologiciza statutul operei de artă — o implică și pe aceasta: diferența specifică dintre cele două tipuri de activități mai sus arătate și produsul lor. Această diferență nu poate fi, în bună logică, ștearsă în punctul de declanșare a activității poetice (artistice) pe de o parte, și a activității științifice pe de altă parte, în măsura în care vedem aceste activități (și cum

am putea să vedem altfel lucrurile?) indisociabile de produsul lor (e o altă premisă a cărţii, implicată în prima, mai sus menţionată). A proceda astfel e poate util dintr-un punct de vedere didactic şi metodologic, ca primă propunere provizorie ce urmează a fi abandonată pe parcursul unei susţineri ce face saltul de la o viziune mecanică a fenomenului la una dialectică. Aşadar, dacă putem vorbi în ambele cazuri de o „impersonalizare" a eului creator, coincidenţa de termeni, oricît de spectaculosă şi de incitantă, nu trebuie să oculteze faptul că activitatea eului creator are loc în două planuri (spaţii) distincte, chiar în acel prin moment, cel prin care el intră în creaţie (pentru momentele ce-i succed am stabilit diferenţa de planuri şi de modalităţi). Dacă, în cazul omului de ştiinţă, substituţiile de tip analogic pe care le presupune comuniunea cu cosmosul definită ca „impersonalizare" (trilul unei păsări intrînd în relaţie de analogie cu „muzica sferelor" etc., microcosmosul, în feluritele lui aparenţe, cu macrocosmosul) rămîn cantonate în planul existenţial (cel al unei experienţe *trăite*), rezolvîndu-se la nivelul „scriiturii" ştiinţifice la modul conceptual specific acesteia, în cazul artistului nu există soluţie de continuitate între planul trăirii analogice („impersonalizatoare") şi cel al scriiturii propriu-zise care, indiferent de modalităţile ei (ce pot fi, programatic chiar, antianalogice: cf. romanele lui Robbe-Grillet), se ipostaziază ca analogică fie şi numai în raport cu ea însăşi, ca scriitură întotdeauna autoreflexivă. Pentru artist, „impersonalizarea" are totdeauna loc *sub forma* unei îmbinări de cuvinte, sau de linii, de volume, de culori, de sunete etc. ce îşi caută configuraţia „definitivă"[88]. Iată de ce relaţia în cazul său între „impersonalizarea" ca trăire şi „impersonalizarea" ca scriitură este de altă natură: biunivocă, prin trăire el intrînd în scriitură, şi, *concomitent, în cadrul aceluiaşi fenomen*, prin scriitură intrînd în trăire, du-te-vino ce se manifestă pe tot parcursul actului creaţiei[89], instituindu-l şi alimentîndu-l ca practică deschisă. În cazul savantului, relaţia este univocă: de la trăirea analogică la scriitura conceptuală, ultima dezvoltîndu-se apoi conform exigenţelor a ceea ce Popper numeşte „logica cercetării", în serie (demonstraţie logică) închisă. Mecanismul facerii este, în ambele cazuri, omolog cu mecanismul „lecturii": prima, cea

Scanned with OKEN Scanner

a scriiturii artistice, „plurală", ca loc și modalitate de manifestare a „eternei întoarceri" a operei, cea de-a doua, cea a scriiturii științifice, unară, prin definiție și exigență, ca loc și modalitate de manifestare a adevărului științific. În timp ce, relativ fiind, acesta va fi, în și prin istorie, confruntat cu adevărul relativ al *altor* opere științifice, adevărul relativ comunicat de opera artistică va fi, tot în și prin istorie, confruntat nu numai cu adevărul relativ comunicat de alte opere artistice, ci și cu alte adevăruri relative comunicate de ea însăși, în același moment sau în alte momente ale istoriei.

Am încercat aici un fel de demonstrație inversă — întorcîndu-ne de la un punct unde ajunsesem spre a întemeia un nou punct de pornire — a faptului că eul „impersonal" al artistului nu este totuși identic cu eul „impersonal" al omului de știință, și că doar în cazul celui dintîi „eul impersonal" este tot una cu „eul mitic", cu acel eu care, inseparabil de opera prin care se manifestă, intră mereu altfel în comunicare cu succesive generații de cititori, care-l revalorizează mereu altfel, prin consensuri istorice determinate de succesive contextualizări. Procedînd astfel, am negat într-un anume sens prima noastră susținere, ce-și află sursa în textele lui Valéry, care afirmă ca evidență, în afara unor dezvoltări argumentate deci, similitudinea dintre operațiile prin care sînt instaurate „operele spiritului". Valéry, dealtminteri, nu vizează atît să descrie aceste două activități, în ceea ce au ele similar și în ceea ce le diferențiază, cît să descrie mecanismele procesului creației poetice prin asimilarea lor cu unele dintre cele mai puternic conotate ca aparținînd unui domeniu socotit, într-o altă, mai veche prejudecată, ca fiindu-i opus: apelul conștient, lucid, la facultățile inteligenței, în vederea realizării unei construcții riguros calculată. Construcție ce utilizează însă un alt material, construcție care, mai bine zis, este la origine un limbaj folosit ca *material*, limbaj ce accede astfel, renunțînd la funcția lui pur instrumentală pe care o deține în cadrul creației științifice (ca și în cel al comunicării curente), la statutul unui obiect artistic făcut într-un anume fel în vederea obținerii unui anume (unor aume) efect(e) asupra „cititorilor" săi (cititori de literatură, auditoriu muzical, spectatori ai unei piese de teatru, ai unui film sau ai unui balet,

vizitatori ai unei expoziţii de pictură sau sculptură etc.). Efectele acestea, realizate în actul comunicării, angajează, ca şi în actul producerii propriu-zise, nu numai zonele intelectuale ale receptorului, ci şi pe cele ale imaginaţiei, afectului etc., zone ce nu intervin (şi nu trebuie să intervină) în comunicarea ştiinţifică, dat fiind că ar perturba-o şi, eventual, ar putea-o chiar falsifica.

Dar a viza un anume efect, a-l viza cu cea mai mare luciditate în cazul artiştilor „moderni", calculîndu-l la rece, tocmai pentru a spori şansele unei comunicări potenţate la maximum, comportă un enorm imprevizibil, imprevizibil dat în chiar formula operei ce se multiplică (prin receptarea multiplă) rămînînd totodată una (în materialitatea ei neutră). Acest imprevizibil ţine deci nu numai de producerea operei. Aceasta, încercînd să-l contracareze prin inventarea unor „metode" care să „învingă hazardul cuvînt cu cuvînt" (sau linie cu linie, sunet cu sunet etc.), înţelege totodată să-l şi integreze, beneficiind de el (ca, de exemplu, în cazul găsirii unei rime în funcţie de care un întreg poem se poate restructura, aflîndu-şi abia astfel acea alcătuire „definitivă" în căutarea căreia pornise etc.[90]), ca şi de procesul de receptare a ei. Şi sub acest raport, diferenţa e pertinentă între creaţia ştiinţifică şi cea artistică: dacă şi în cazul celei dintîi, în primul moment, cel al declanşării procesului creator, hazardul poate juca acelaşi dublu rol, malefic sau benefic, odată „descoperirea" făcută, modelul logic în conformitate cu care este dezvoltată în toate consecinţele ei o pune la adăpost de ingerinţele, fericite sau nefericite, ale hazardului. Or, în cazul creaţiei artistice, hazardul continuă să joace acelaşi rol pe tot parcursul actului creator, al cărui statut chiar trebuie definit în funcţie de această dialectică a unui hazard ce trebuie şi totodată nu trebuie cu totul învins, în el existînd resurse specifice pentru creaţia de acest tip. Pe de altă parte, în cazul receptării operei ştiinţifice, orice imprevizibil, la modul teoretic cel puţin, este înlăturat, în sensul că el nici nu poate pur şi simplu intra în discuţie, caracterul univoc, denotativ al discursului ştiinţific asigurînd desfăşurarea comunicării în condiţii perfect previzibile. Tocmai de aceea şi relaţia omului de ştiinţă cu opera sa este alta decît cea a artistului cu opera: pentru el ea nu este, ca pentru acesta din urmă, „un bilet de loterie" (Stendhal), ci certitudinea unui adevăr relativ, verificabil

ca atare la un anume moment al istoriei, şi totodată certitudinea că acest adevăr relativ va fi la un moment dat înlocuit de un alt adevăr relativ, verificabil ca atare la un alt moment al istoriei, prin care se înscrie într-o altă etapă de dezvoltare a civilizaţiei umanităţii şi într-o altă perspectivă epistemologică. Despărţit de opera sa, pe care nu o va cunoaşte niciodată (în sensul că nu-i va putea prevedea niciodată multiplele, infinitele realizări în actul unor infinite receptări), cunoscînd-o doar în fragmente ale ei, în funcţie de propria-i producere-receptare, creatorul ştie că „ştiinţele şi artele se deosebesc între ele mai ales prin aceea că primele trebuie să vizeze rezultate sigure sau foarte probabile; celelalte nu pot să spere decît în rezultate de o probabilitate necunoscută", „obiectul artistului nefiind atît opera cît ceea ce se va spune despre ea, lucru ce nu depinde niciodată doar de ceea ce ea este"[91]. Şi, de asemenea, că „efectele unei opere nu sînt niciodată o consecinţă *simplă* (subl. în text) a condiţiilor genezei sale. Dimpotrivă, se poate spune că o operă are drept obiect secret faptul de a i se atribui o geneză pe cît de puţin adevărată pe atît de posibilă" [92].

Acestea sînt adevăruri valabile pentru *orice* operă de artă, fie că artistul este, în mai mare sau mai mică măsură, conştient de ele. În funcţie de ele, în primul rînd, „conştiinţa conştientă" a artistului se pune în mişcare, realizînd ceea ce am numit o „dedublare" a subiectului creeator în cel ce creează şi cel ce se autocontemplă în acelaşi timp în calitatea sa de subiect ce creează. Această „dedublare" (pe care am recunoscut-o la Stendhal în obsesia cu care încearcă să-şi regleze scriitura în funcţie de multiple serii de virtuali cititori, în funcţie, altfel spus, de „probabilitatea necunoscută" pe care aceştia o reprezintă în relaţia lor cu ceea ce, abia prin ei, va *fi* marea necunoscută care pentru el este opera lui) este una din condiţiile „impersonalizării", dar nu se confundă întru totul cu ea. Deschisă către impersonalizare, ea este, socotim noi, dimensiunea narcisiacă (utilizăm termenul într-un sens tehnic specific aplicării lui la actul creator) a unui eu creator ce se autocontemplă în *acţiunea* lui de instaurare a operei, dimensiune omologă cu cea a operei ca obiect semnificant cu maximă funcţie autoreflexivă.

Scanned with OKEN Scanner

Propunem această soluție, la care am ajuns și prin examinarea unor fluctuații de terminologie pe care nu le-am găsit nicăieri rezolvate: „depersonalizarea" este corelativă cu ceea ce am numit „starea" de „dedublare" a conștiinței artistice, prin care aceasta capătă despre sine o cunoaștere hiperlucidă, ea se află încă în registru „narcisiac"; „impersonalizarea" înseamnă transgresarea acestui registru, prin integrarea lui dialectică, și intrarea în registrul comunicării transnarcisiace. Relația dintre cele două registre nu e una de succesiune în timp (un prim moment urmat de un al doilea), ci una simultană și paradoxală (e paradoxul însuși al oricărui raport dialectic). Ea nu e nici relația dintre două „stări", deși am folosit acest termen (puternic conotat ca trăire în planul conștiinței), dar numai cu titlu provizoriu, ci una și aceeași *practică a scriiturii*, prin care se semnifică sieși și devine semn pentru ceilalți. Dacă vrem să menținem totuși termenul de „stare": e una și aceeași stare de practică a scriiturii.

A încerca o articulare coerentă a tuturor acestor termeni care circulă (preluați de la marii scriitori ce au încercat o descriere a propriului lor travaliu poetic) în mod mai mult sau mai puțin întîmplător, mai mult sau mai puțin confuz, în aceleași contexte, ni se pare deci important nu numai în virtutea obsedantei dorințe a tuturor teoreticienilor literari actuali de a dezambiguiza terminologia cu care operează, ci în primul rînd pentru că socotim că ei desemnează realitatea unuia și aceluiași proces. Cînd Meschonnic încearcă, în mod oarecum dispers, a-i examina, el o face nu pentru a-i pune într-o relație integratoare ci, dimpotrivă, pentru a-i separa, situîndu-i în planuri ce țin de realități cu specific diferit: „Lucrările contemporane au pus mai ales accentul pînă acum, mi se pare, pe « divizarea subiectului în raport cu el însuși» (ceea ce, în alți termeni, ar fi acea „dedublare" emblematic definită prin cuvintele lui Rimbaud: „Je est un autre", pe care Meschonnic le consideră a funcționa ca un clișeu stupid și irelevant[93] — n.ns.) — și poezia este dintr-o dată pusă pe același plan cu jocul de cuvinte. Nu intenționăm aici nici să criticăm și nici să aducem contraargumente la această

chestiune a divizării subiectului. Ne propunem doar să deplasăm problema. Nu pretindem să înlocuim noţiunea de divizare a subiectului cu cea de impersonalitate. Ci spunem doar că pare mai fecund, acum, din punct de vedere poetic, să punem accentul pe *impersonalitatea* (subl. în text) scriiturii, enunţată de Freud. Vorbind despre «adevăratul artist», el spune; «El ştie mai întîi să dea viselor sale din starea de trezie o astfel de formă încît ele îşi pierd orice caracter personal susceptibil a-i respinge pe ceilalţi, devenind astfel o sursă de bucurie pentru ei» (sfîrşitul capitolului XXIII din *Introducere în psihanaliză*)[94]. Sîntem şi noi de părere că accentul trebuie să cadă pe conceptul de impersonalitate, ca fiind cel mai „fecund, acum, din punct de vedere poetic", dar numai în măsura în care el îşi capătă deplinul înţeles prin mijlocirea celui de „divizare a subiectului". Nu vedem, dealtfel, de ce trebuie refuzată analogia, mult studiată, şi, după noi, cu notabile rezultate[95], dintre anume mecanisme specifice actului de creaţie poetică şi cele prin care ia naştere jocul de cuvinte aşa cum au fost ele descrise pentru prima oară de Freud: în jocul de cuvinte *(Witz)*, semnificantul are un fel de prioritate asupra subiectului, în sensul că el se constituie înainte chiar ca subiectul să-şi fi dat seama, *surprinzîndu-l* pe acesta prin alcătuirea lui materială şi totodată prin ceea ce aceasta semnifică, prin noua cunoaştere pe care i-o comunică, surpriză reductibilă la „divizarea subiectului". Cînd Rimbaud spune: „Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène[96], el ne comunică tocmai această experienţă a artistului care, *în şi prin scriitură*, cu alte cuvinte în şi prin însăşi practica sa de creaţie, *ascultă* semnificanţii pe măsură ce aceştia se constituie în virtutea unor mecanisme ce-i înlănţuie într-un mod specific. Cercetările freudiene care, după ştiinţa noastră, nu invocă nicăieri acest text al lui Rimbaud, text pe care e foarte cu putinţă nici să nu-l fi cunoscut, ne pot ajuta să ajungem la o mai bună înţelegere a lui. Ele confirmă, dintr-o altă perspectivă şi folosind un alt limbaj, că scriitura este o *ascultare* a semnificanţilor, mod de a vedea care implicit transgresează opoziţia

dintre formă şi conţinut, mai exact, dintre un conţinut care ar preexista în raport cu o formă, care ar exista în sine, în căutarea formei celei mai adecvate. Aceste lucruri par oarecum clare şi acceptabile. Dificultatea majoră rămîne însă următoarea: definirea, *la nivel poietic*, a acelor legi *specifice* în funcţie de care se organizează lanţul semnificant pe care poetul (artistul) îl *ascultă* în practica însăşi a scriiturii sale. A le defini ar reveni, în fond, la a defini însuşi modul de a funcţiona al impersonalităţii poetice, *descrisă* mai curînd pînă aici de noi în modul ei de a fi. Lacan afirmă că „aportul lui Freud constă în ideea că în noi un subiect gîndeşte în funcţie de legi care sînt înseşi legile organizării lanţului semnificant". Parafrazîndu-l, am putea spune că în artist un subiect (creator) gîndeşte în funcţie de legi care sînt înseşi legile organizării lanţului semnificant care este scriitura artistică. Dar, punînd astfel problema, ne situăm nu atît pe terenul poieticii, cît pe cel al poeticii. Dacă ar fi să continuăm disocierile terminologice, am spune că impersonalitatea este un concept ce ţine mai mult de o abordare poetică, în timp ce o abordare mai intens marcată poietic ar putea să-l prefere pe cel de impersonalizare, ca semnificînd şi o devenire, o trecere de la personal la impersonal, desemnate metaforic de Proust prin termenul de „decolare". În transcripţie tradiţională, acest moment nu e altul decît cel al „inspiraţiei" — soluţie grosolană, pe care o reţinem doar provizoriu, asemenea traduceri dintr-un tip de discurs critic într-altul fiind întotdeauna abuzive, căci nu e vorba de modificarea gîndirii critice în ceea ce priveşte un concept sau altul, ci de schimbarea ei globală, în funcţie de un nou sistem—, moment impalpabil, pe care poeticile moderne îl pot eluda, el nefiind de domeniul lor, pe care poietica, de domeniul căreia este, nu a reuşit încă a-l defini în mod coerent.

IMPERSONALIZAREA ŞI „PROBLEMATICA INTENŢIILOR"

Meschonnic, ale cărui rezultate în domeniul cercetării — de pe poziţii ce se vor materialist-dialectice — scriiturii ca epistemologie[97] coincid în unele privinţe cu ale noastre, dar de care, după

cum s-a văzut, și după cum vom arăta mai jos, ne separăm în alte privințe, încearcă o „omogenizare" a „trăirii" cu „scriitura" prin mijlocirea conceptului de „practică a scriiturii". În fapt, prin această „omogenizare", Meschonnic se situează *exclusiv* pe terenul poeticii, adică pe cel al textului operei, chiar dacă teoretizează un punct de vedere care ar „dialectiza opoziția dintre textul operei, « textul» trăirii ca lanț de semnificanți, și « textul» cititorului" [98]. Că lucrurile stau astfel apare mai limpede din analiza cu caracter polemic pe care o întreprinde pe marginea unui comentariu al lui Sarah Kofman la texte de Freud privitoare la ceea ce Meschonnic numește „teoria activității literare în calitatea ei de cunoaștere": „Freud anulează problematica *intențiilor* (de vreme ce răspunsurile autorului sînt nonpertinente), pentru a instala o relație de complementaritate între *text* și analiză și nu între autor și analiză. Această problematică a intențiilor, prezentă pentru S. Kofman, anulată la Freud, este contrară psihanalizei înseși; ea reinstalează opoziția *metafizică* și nondialectică dintre conștient/nonconștient, voluntar/involuntar, pe care scriitura, în specificitatea ei, o face *să-și piardă orice sens*. De aceea formularea din *Copilăria artei* (« artistul nu știe cu adevărat ceea ce spune și spune mai mult decît crede a spune») nu e freudiană. [. . .] scriitura este specifică prin aceea că pentru ea cunoașterea nu e o *știință (savoir)* ci o *practică*: nici a traduce, nici a reprezenta, nici a exprima, nici a proiecta, a acționa *(agir)* mai mult decît a *face* (Valéry) sau a crea (concept metafizic), este *a se face pe sine*, deci și *a vă face pe voi*, care dialectizează opoziția dintre textul operei, « textul» trăirii ca lanț de semnificanți, și « textul» cititorului" [99]. Dar această practică, prin care se ajunge la o cunoaștere, nu poate fi privită și ca relație a unui subiect (cel care „acționează") cu obiectul (textul-operă) ce rezultă din acțiunea sa pe măsură ce acesta se face? Acesta ar fi însuși domeniul poieticii, așa cum l-am definit la începutul cărții. Afirmația lui Sarah Kofman: „artistul nu știe cu adevărat ceea ce spune și spune mai mult decît crede a spune" nu ni se pare a se referi numai la o cunoaștere pe care opera ar comunica-o cititorului și de care artistul nu are cu adevărat cunoștință, ci și la raportul pe care artistul îl are cu propria-i operă pe cale de a se face, raport definit, în una

din cele mai semnificative dimensiuni ale sale, de către Rimbaud prin propoziţia: „J'assiste à l'éclosion de ma pensée". Dihotomiile pe care, în interpretarea lui Meschonnic, le presupune comentariul lui Sarah Kofman la textele freudiene (conştient/ nonconştient, voluntar/involuntar), ni se par obligatorii într-un prim moment al analizei (poietice), care nu poate proceda decît prin disociere, chiar dacă, într-un al doilea moment, dihotomia se rezolvă într-un cuplu conceptual indisociabil (în fapt, într-un nou concept). Chiar acesta a fost, sau cel puţin a vrut să fie, pe tot parcursul străbătut, modul nostru de a proceda, actul creator fiind pentru noi un act *conştient/inconştient, voluntar/ involuntar*, bara marcînd aici nu o dihotomie, ci, dimpotrivă, unirea într-o entitate conceptuală care a integrat contradicţia dialectică dintre cei doi termeni. Situăm depersonalizarea/impersonalizarea în acest context, considerînd-o un proces atît conştient cît şi inconştient, atît voluntar cît şi involuntar. Relaţia între termenii opoziţiei integrate poate fi de fiecare dată alta în concretul actului creator, un singur lucru rămîne stabil: caracterul ei dialectic, integrator.

„Problematica intenţiilor", prezentă la Sarah Kofman ca problematică specifică „psihanalizei geniului creator", este, din altă perspectivă (care beneficiază, dar numai în parte, după cum s-a văzut, de descoperirile psihanalizei), şi de domeniul poieticii. Noi nu propunem, ca Meschonnic, o „omogenizare" între a trăi şi a spune prin scriitură, ci o *omologie* între trăire şi scriitură (ca loc al spunerii), între planul existenţial şi cel scriptural (la nivel semiotic şi semantic), soluţie aplicată de noi în analizele de text întreprinse mai sus şi care singură poate duce la menţinerea unei investigări poietice specifice, la menţinerea poieticii ca „ştiinţă" cu domeniu specific, chiar dacă gîndită de noi în relaţie indisociabilă cu poetica (ca poietică/poetică). Cu alte cuvinte, ni se pare interesantă rezolvarea: „scriitura ca unitate dialectică a spunerii şi a trăirii" [100], dar numai dintr-o perspectivă pur poetică, de vreme ce, în contextul citat, „textul trăirii", care implică tocmai o „problematică a intenţiilor", este pe tot traseul investigaţiei eludat. Ca şi, pe de altă parte, conceptul „a crea", pe care noi îl vom menţine ca fiind puternic marcat poietic, integrîndu-l unui alt sistem, ce vede în creaţia

Scanned with OKEN Scanner

artistică o *muncă*, un mod de *a acționa* asupra unui material specific, foarte prezent în *materialitatea* lui concretă pentru artist. Refuzul termenului în sine este, oricum, discutabil, atîta vreme cît este menținut cel de „operă" (cf. *supra*; „textul operei"), termen corelativ împrumutat aceleași ideologii „romantice" a „reprezentării", a artistului ca „demiurg" omniscient (ca și cel de „creator" sau de„geniu") în opoziție cu care își postulează sistemele noile orientări critice, mai ales cele franceze.

IMPERSONALIZARE, INSPIRAȚIE, FABRICAȚIE POETICĂ

„A imagina și a imagina scriind sînt două acțiuni distincte" (Ricardou). „Dacă prin 1795 aș fi vorbit despre proiectul meu de a scrie, poate că s-ar fi găsit vreun om de bun simț care să-mi fi spus: « Geniu, negeniu, scrie în fiecare zi timp de două ore». Acest sfat m-ar fi făcut să folosesc zece ani din viață irosiți prosteşte în așteptarea *geniului*" (subl. în text). „Nu fac nici un fel de plan [. . .] Pagina pe care o scriu mă face să o văd pe următoarea: așa a fost făcut romanul *Mănăstirea din Parma* (Stendhal)[101]. La distanță de aproape două secole (distanță uriașă dat fiind mutațiile pe care le suferă literatura și arta tocmai în această perioadă), doi romancieri care, în funcție de alte criterii, mai imediat aparente, ne apar ca situîndu-se în serii tipologice diferite, dacă nu chiar de-a dreptul opuse, ne spun același lucru, afirmația lor căpătînd astfel, dincolo de orice posibile clasificări, valoare de adevăr pentru *orice* operă literară: specificul ei are minime șanse de a fi aproximat dacă vedem în ea re-prezentarea unui proiect mental desfășurat în toate implicațiile și articulațiile lui — ceea ce ar echivala cu scrierea ei în conformitate cu un „plan", așternut sau nu pe hîrtie, realizat într-o „machetă" imaginară a cărții sau într-una palpabilă, ca obiect-proiect al viitoarei cărți. Atît „planul", pus de obicei în seama scriitorilor „clasici", „tradiționali", și înțeles ca referindu-se la „conținutul" operei plănuite (și doar în subsidiar la „stilul" ei), cît și „macheta", pusă pe seama scriitorilor moderni (mai ales a celor situați, cu mai mare sau mai mică precizie de critică în zona Noului Roman

şi a haloului care o însoţeşte) şi înţeleasă ca referindu-se la „forma“ operei proiectate, pot să existe, există chiar în numeroase cazuri, şi mulţi scriitori (şi critici) cred în eficienţa lor. Problema este în ce măsură eficienţa lor este reală, care este raportul real dintre ele şi opera propriu-zisă. Nu sînt oare acel plan, sau acea machetă, doar un iluzoriu punct de sprijin al scriitorului într-un spaţiu al oralităţii, al cuvîntului cu funcţie denotativă, spaţiu al cărui prizonier el e ameninţat să rămînă pentru totdeauna dacă fidelitatea lui faţă de plan, sau de machetă, nu cedează în faţa unor alte solicitări, ce vin dintr-un spaţiu diferit, cel al scripturalităţii, ce-i este lui cu adevărat propriu? Acest alt spaţiu îl atrage constant în direcţia lui, constrîngîndu-l, prin mecanisme ce ţin de specificul comunicării poetice, să-şi părăsească, fie şi numai în ceea ce priveşte una din articulaţiile lui, proiectul iniţial, să-l modifice într-un anume punct. Dar această singură modificare îl va obliga chiar şi pe cel mai fidel adept al scrierii operei ca transcriere a unui proiect ce există înaintea şi în afara ei, să-şi modifice planul sau macheta. Prin repetarea lor ca rezultat al acestui du-te-vino între proiect (plan, machetă) şi opera pe cale de a se face, aceste modificări vor duce implicit la modificarea substanţială, dacă nu chiar totală a planului sau a machetei. Un exemplu simplu: necesitatea găsirii unei rime, sau a unui ritm, necesitate dictată matematic de legile prozodiei, poate duce la soluţii atît de fericite din punct de vedere scriptural (exigenţele prozodice satisfăcute dar şi o deschidere semantică *neprevăzută* de poetul însuşi şi care modifică poemul în ansamblul lui şi împotriva oricărui proiect prealabil), încît ideea de „plan“ în cazul poeziei, fie ea „tradiţională“ sau „modernă“, este, se dovedeşte de fiecare dată a fi — în însăşi practica de scriere a poemului — absurdă. Dar, după cum am încercat să arătăm şi pînă acum, poezia este acea ipostază a literaturii în care anumite exigenţe şi legi ale scripturalului tind către limita lor superioară de manifestare, în ceea ce numim „proză“ ele acţionînd de asemenea într-un mod nu mai puţin specific chiar dacă de obicei mai puţin evident.

Scanned with OKEN Scanner

Prin tot ceea ce spunem aici încercăm să transgresăm însăşi opoziţia oralitate/scripturalitate în cadrul practicii prin care sînt instaurate anumite opere ce, definite ca „reprezentative“ la o primă aproximare (cf. roman de tip „reprezentativ“, „balzacian“ vs. „antiroman“) fără îndoială necesară ca etapă provizoriu asumată, vor putea fi mai apoi—prin mijlocirea noii cunoaşteri despre literatură comunicată nouă de către operele de tip „productiv“ — definite ca „reprezentative“ şi *totodată* „productive“, în simetrică relaţie cu cele situate la polul opus, citite acum ca opere „productive“ *şi totodată* „reprezentative“. Dacă ne-am fixa numai la acest nivel al abordării, termenul de „text“, în sensul în care îl utilizează grupul Tel Quel, ar prezenta mari avantaje terminologice, omogenizînd cîmpul literaturii într-un mod corelativ cu cel al omogenizării tuturor practicilor prin care sînt instituite operele literare, dincolo de orice ulterioare şi perfect îndreptăţite tipologizări. Propunînd mereu vederi omogenizatoare, spre a marca un specific comun al practicilor scripturale (şi *deci* şi al operelor pe care le instituie), încercăm totodată să abordăm diferenţiat practici scripturale şi opere ce rămîn, în cadrul unui spaţiu ce le unifică, mai mult sau mai puţin distincte. Acest joc, care este de fapt cel dintre particular şi general văzute în relaţie dialectică, rămîne o perpetuă necesitate dacă vrem să înţelegem de ce nu izgonim din cîmpul literaturii opere ca aceea a lui Zola şi Roger Martin du Gard, de exemplu, sau chiar ca aceea a lui Balzac, sau, mai bine-zis, dacă vrem să înţelegem cum pot fi desemnate cu unul şi acelaşi termen: „literatură“, opere atît de diferite ca acelea arătate şi cea a lui Rimbaud, Mallarmé etc.

Orice operă literară este o construcţie. Dar o construcţie care se face din aproape în aproape, în virtutea unui mecanism asociativ specific, ce funcţionează simultan la *toate* nivelele textului. Tocmai de aceea dihotomia conţinut/formă nu poate fi pertinentă nici chiar în cazul operelor — dacă sînt cu adevărat opere — unor autori ce au crezut în ea cu înverşunare, iluzionîndu-se că o aplică în ceea ce fac. Iată un argument important în sprijinul unei tentative ce ar vrea să vadă de ce între propunerile teoretice (doctrine, programe, manifeste etc.) ale autorilor şi modul în care ele se realizează în opere există întotdeauna mai

Scanned with OKEN Scanner

mari sau mai mici distanţe. Această intenţionalitate pur teoretică are un regim similar cu „planul“ sau „macheta“ de care vorbeam mai sus. Între ea şi practica scripturală propriu-zisă nu pot să nu existe — uneori foarte mari — decalaje, rezolvările şi direcţiile imprevizibile către care îl duce totdeauna pe scriitor actul însuşi de a scrie neputînd fi întru totul superpozabile unor rezolvări şi unor direcţii ce rezultă dintr-un cu totul alt tip de activitate.

În acest context putem încă o dată încerca o circumscriere a domeniului poieticii: ea nu se ocupă de ceea ce ţine de sfera acestei intenţionalităţi ce precede actul însuşi de instaurare a operei, ci numai de o intenţionalitate ce acţionează în cadrul relaţiei dintre cel ce face opera şi opera ce este pe cale de a *se* face. Între aceste două tipuri de intenţionalitate există, fără îndoială, o strînsă relaţie, pe care am defini-o ca pe o tensiune, de o intensitate ce variază în funcţie de tipul de scriitor şi de operă.

Fie că e vorba de „proză“ sau de „poezie“, tensiunea între cele două intenţionalităţi poate fi foarte scăzută, cea specific scripturală fiind ca şi anihilată de prima sau, dimpotrivă, prima fiind ca şi anihilată de cea specific scripturală. În cele mai multe ocurenţe însă putem întîlni o puternică tensiune între un proiect prealabil acţiunii de instaurare a operei şi proiectul în act prin care aceasta este instituită, tensiune ce este una dintre forţele motrice ale genezei operei. Proiectul prealabil este mereu înlăturat de resursele unei practici care se întoarce totuşi mereu la el, spre a-l înlătura (modifica) încă o dată şi încă o dată, beneficiind deci de el fie şi prin reevaluările pe care această mişcare de distanţare şi de apropiere le presupune, reevaluări care pot merge pînă la decizia — dar poate fi ea oare total pusă în practică? — de a renunţa pur şi simplu la el. Să-l recitim pe Stendhal: „Nu fac nici un fel de plan. Cînd mi s-a întîmplat să fac, am fost dezgustat de roman datorită următorului mecanism: căutam să-mi amintesc scriind romanul de lucrurile la care mă gîndisem scriind planul lui, iar în ceea ce mă priveşte, activitatea memoriei îmi înăbuşă imaginaţia. Am o memorie proastă şi distrată“ [102]. Memoria aservită planului preexistent şi străduindu-se să-l re-producă intră aici în tensiune cu imaginaţia *dornică* (dorinţa stînd la originea oricărei opere ca fruct al

unui act de iubire şi de procreare; cf. şi „am fost dezgustat de roman") să producă, să construiască ficţiune. Dar această dorinţă nu se realizează pentru Stendhal decît în actul scrierii înseşi: „Pagina pe care o scriu mă face să o văd pe următoarea", spune el *în continuare*, arătînd cum nu se poate mai explicit că pentru el a imagina o operă nu poate să însemne altceva decît a o imagina scriind-o efectiv. Să-l recitim acum pe Ricardou: „Imaginer et imaginer la plume à la main sont deux actions distinctes".

Chestiunea ar trebui deci pusă mai specific în felul următor: dacă „pagina pe care o scriu mă face să o văd pe următoarea", aserţiune stendhaliană ce (în funcţie de reperele şi situările relative faţă de două limite la care aflîndu-se, actul de producere al operei se aboleşte în fiinţa lui, devenind act pur maşinal, reproductibil în serie) are pentru noi aplicabilitate la orice acţiune de instaurare a operei, cum poate fi făcut de către scriitor „saltul" în *prima* pagină, cea care va declanşa întregul proces? „Pagina pe care o scriu mă face să o văd pe următoarea" are drept presupoziţie: propoziţia, cuvîntul pe care le scriu mă fac să le văd pe următoarele. „Saltul" (utilizăm acest termen pentru a nu părăsi sfera semantică a termenului „decolare" propus de Proust, ce desemnează aceeaşi acţiune) în primul cuvînt, în prima propoziţie, în primul vers este însăşi trecerea bruscă, fără motivaţie aparentă, logică, de la starea de creativitate la cea de creaţie, de la o stare de virtualitate la una de realizare a acestei virtualităţi. Este momentul „impersonalizării" în actul de iubire care este actul de „procreare" (termen utilizat tot de Proust) a operei, moment pus mereu în relaţie de către artişti cu cel al „inspiraţiei", descrisă de Proust ca stare de brusc „entuziasm", de extraordinar „elan", de „energie misterioasă", stare ce „aspiră să iasă din om sub forma unor opere". Proust crede în această „stare" (spre deosebire de Stendhal), în existenţa ei în sine, ca stare ce-i este acordată printr-o graţie ce vine dintr-un tărîm necunoscut, cel al „poeziei" ca „gîndire a legilor misterioase", şi în descrierea pe care ne-o dă intră foarte multe pre-judecăţi romantice. Prin ceea ce are ea însă mai aplicat la observarea unei experienţe *proprii*, această descriere ne comunică ceea ce lui Proust însuşi parcă îi scapă: „izbucnirea" „inspiraţiei"

Scanned with OKEN Scanner

are loc prin cuvinte, „energia“ ei este însăşi energia de a spune acele prime cuvinte prin care scriitorul intră în operă:

„Spiritul poetului este plin de manifestări ale legilor misterioase, şi cînd aceste manifestări apar, se întăresc, se profilează cu tărie pe fondul gîndirii sale, ele aspiră să iasă din el, căci tot ceea ce aspiră să dăinuie aspiră să iasă din ceea ce este fragil, trecător, şi care poate chiar în acea seară să piară sau să nu mai fie capabil să le dea la iveală. Astfel specia umană tinde în fiecare clipă, de fiecare dată cînd se simte îndeajuns de puternică şi cînd îşi află o ieşire, să izbucnească, într-o spermă completă ce o cuprinde pe de-a-ntregul, din bărbatul unei singure zile, ce poate va muri în acea seară, ce poate nu o va mai cuprinde tot atît de deplină, în care (căci ea depinde de el atîta vreme cît îi este prizonieră) ea nu va mai fi poate atît de puternică. Astfel, gîndirea legilor misterioase sau POEZIA, CÎND SE SIMTE ÎNDEAJUNS DE PUTERNICĂ, ASPIRĂ SĂ IASĂ DIN OMUL PIERITOR ce poate în acea seară va fi mort sau în care (căci ea depinde de el atîta vreme cît îi este prizonieră, iar el se poate îmbolnăvi, sau poate fi distrat, monden, mai puţin puternic, poate consuma în plăceri această comoară pe care o poartă în el şi care piere în anumite condiţii ale existenţei lui, căci soarta ei este încă legată de soarta lui) ea nu va mai avea acea energie misterioasă ce-i va îngădui să se desfăşoare pe de-a-ntregul, aspiră să iasă din om SUB FORMA UNOR OPERE. Cînd ea se află în acea stare în care aspiră să se răspîndească, priviţi-l pe poet mergînd: se teme că o va răspîndi înainte de a avea RECIPIENTUL DE CUVINTE ÎN CARE SĂ O VERSE. Dacă întîlneşte un prieten, dacă se lasă în voia unei plăceri, ea îşi pierde energia misterioasă. Fără îndoială, DACĂ ERA ATÎT DE APROAPE DE A IZBUCNI AFARĂ ÎNCÎT ÎŞI ŞI GĂSISE CÎTEVA CUVINTE VAGI, REPETÎNDU-ŞILE, ÎNTR-O BUNĂ ZI CÎND O VA SIMŢI DIN NOU ENERGICĂ, OCROTIND-O SUB CUVINTELE ACELEA PRECUM UN PEŞTE SUB O BURUIANĂ, VA FI ÎN STARE POATE SĂ O RECREEZE“[103] (Subl. ns.)

Intuiția proustiană pe de o parte disociază „starea" numită „inspirație" de opera căreia îi va da naștere, de „recipientul de cuvinte" în care poetul își va „vărsa" energia creatoare, energie ce trebuie așteptată, pîndită, ocrotită, cultivată în sine; pe de altă parte, prin formulări ce depășesc un model cultural intim asimilat, ea *unește* în mod indisociabil „starea" cu „opera", cu „poezia" în curs de a fi creată, cu acele „cîteva cuvinte *vagi*" (subl. ns.) prin care începe opera, cuvinte care, „*repetate*", ocrotesc o energie („inspirație") pe cale de a se stinge, și sînt poate chiar în stare să o „*recreeze*" (subl. ns.).

Un mecanism de du-te-vino intră astfel în joc între o „energie" („inspirație") care potențează cuvintele, între cuvintele care potențează acea „energie" prețioasă, „recreînd-o", mecanism pe care Proust, foarte atent la a reda propria-i experiență existențială a facerii operei, îl surprinde în desfășurarea lui paradoxală (cunoscîndu-l metaforic), *împotriva* propriilor sale premise ce țin de o altă logică, cea a convenției: „inspirația" *precede* opera. Or, conform descrierii proustiene (validată de un foarte mare număr de descrieri analoge comunicate nouă de alți creatori), „inspirația" este însăși activitatea prin care opera este *materializată*, intrarea în operă prin acele cîteva prime și „vagi" cuvinte și menținerea în acel spațiu, printr-un complex mecanism asociativ declanșat de acele cîteva prime cuvinte, pînă la încheierea (întreruperea) construcției care este opera.

Pentru Stendhal, „inspirația", demistificată, e doar un cuvînt gol de orice înțeles, o „prostie" cu „efect dăunător" asupra creației: „Ca să mă apuc de scris, așteptam totdeauna momentul geniului (termenul e aici sinonim cu cel de „inspirație" — n. ns.). Nu m-am lecuit de mania asta decît mult mai tîrziu. [...] Această prostie a avut un efect dăunător asupra cantității lucrărilor mele. Și în 1806 încă mai așteptam inspirația ca să mă apuc de scris" etc. [104]. El face printre primii descoperirea că „«Geniul» este o deprindere pe care o capătă unii" (Valéry [101]), și că important este să scrie zilnic un număr de ore pentru a căpăta această „deprindere". Pentru Flaubert, de asemenea, „inspirația", „geniul" sînt chinul laborios la care se supune zilnic, *munca* istovitoare — ce-l îmbolnăvește și îl omoară — prin care își face opera, construind-o ca pe un tot în care fie și numai

schimbarea numelui unui singur personaj ar presupune modificări ce ar obliga la rescrierea întregului edificiu [106]. Starea care este „inspiraţia" trebuie „provocată" [107] printr-o muncă specifică, indisociabilă de acea stare. Poetul „se face" poet „făcîndu-şi" totodată opera, a cărei construcţie este una în sensul material al termenului: un obiect cu valoare *specifică* ce rezultă dintr-o anume cantitate de muncă *specifică*. În binecunoscutele scrisori ale lui Rimbaud din 13 şi 15 mai 1871 apar, cu o frecvenţă ce nu s-a pus îndeajuns, după ştiinţa noastră, în lumină, tocmai asemenea termeni aparţinînd cîmpului semantic controlat de cuvîntul „muncă": „je travaille à me rendre *voyant*" [108]; „je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poëte se fait *voyant*" etc. [109]; „je travaille à me rendre *voyant*" [110]. Poetul este un „travailleur" [111] în această gîndire rimbaldiană, care pune la originea adevăratei poezii verbul „faire" (postulîndu-se astfel ca o gîndire prin excelenţă *poietică*), termenul fiind inclus în seria „autor", „creator", „poet", opusă seriei „funcţionar", „scriitor", în care cei doi termeni, conotaţi negativ, sînt sinonimi şi-i desemnează, printr-un gest de o vehemenţă tipică, pe toţi scriitorii de pînă la Rimbaud: „Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poëte, cet homme n'a jamais existé" [112]. Cel ce se face poet, „trebuie să se fi născut puternic, să se fi născut poet", să se fi „recunoscut poet" [113], efortul şi „suferinţele" pe care le pretinde travaliul creator prin care poetul „ajunge la necunoscut", „inventează necunoscut" fiind „enorme". Efortul şi suferinţele, precum şi riscurile imediate de boală şi de moarte sînt ale celui care „munceşte" spre a-şi provoca acea stare prin care „Je" este „un autre" în însuşi actul de facere a operei. Impersonalizarea este explicit desemnată nu numai prin faimoasa formulă [114], ci şi prin altele, mai puţin citate: „tant d'*égoïstes* (subl. în text) se proclament auteurs" [115], starea *egoistă* (cf. şi Einstein) fiind legată de condiţia *personală* a subiectului creator: „le poëte définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'*âme universelle*" [116] (subl. ns.); „c'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense. Pardon du jeu de mots" [117].

Rimbaud „vrea" să se „facă" poet, „ştiindu-se" poet. Printr-un travaliu lucid („la première étude de l'homme qui veut

être poëte est sa propre connaissance, entière“ [118]), controlat de *raţiune* („Le Poëte se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*“ [119] (subl. în text), el realizează o virtualitate pe care şi-o cunoaşte: starea poetică (impersonală) care nu e alta decît starea celui ce este pe cale de a-şi face opera, angajat deci în *practica* scripturală. „« Geniul » este o deprindere pe care o capătă unii“, dar numai dacă o au deja, ca virtualitate. A fi „inspirat“ apare astfel ca o capacitate specifică pe care o au unii indivizi — creatorii — de a se „impersonaliza“ prin şi în opera pe care o fac. Această relaţie i-mediată dintre „inspiraţie“ şi „impersonalizare“ este dată ca atare şi în textul proustian [*Poezia sau legile misterioase*] [120], în care, de asemenea, apare termenul de „trudă“:

> „Şi cînd a început, închis într-o cameră, să o răspîndească (e vorba de acea „energie misterioasă“ care este „poezia“ — n. ns.), spiritul său aruncîndu-i în fiecare clipă o nouă formă ce urmează a fi însufleţită, un nou burduf ce urmează a fi umplut, ce TRUDĂ ameţitoare şi sacră! ÎN ACEL MOMENT EL ŞI-A PRESCHIMBAT SUFLETUL ÎNTR-UN SUFLET UNIVERSAL. ACEST MARE TRANSFER SE ÎMPLINEŞTE ÎN EL, ŞI DACĂ AI INTRA ŞI L-AI SILI SĂ REDEVINĂ EL ÎNSUŞI, CE LOVITURĂ I-AI DA! Îl afli aici cu înfăţişarea năucă, pradă unui zbucium nemaiauzit. Te priveşte fără să înţeleagă, apoi îţi surîde, nu îndrăzneşte nici măcar să spună ceva, aşteptîndu-te să pleci, gîndirea sa este inertă precum meduza pe malul mării, ce va muri aici dacă valul nu vine să o ia. Poţi să încerci să înţelegi de ce se închidea în cameră, dar nu vei izbuti să vezi în el pe complicele crimei pe care o zădărniceşti, şi totuşi înfăţişarea lui este năucă. Ce se întîmplă atunci? victima dispare, aşadar, de îndată ce tu intri? EXPLICAŢIA ESTE CĂ EL LUCREAZĂ ASUPRA LUI ÎNSUŞI: DE ÎNDATĂ CE ÎL GĂSEŞTI PE EL, CELĂLALT NU MAI ESTE AICI; întocmai ca atunci cînd încerci să vezi ce îi făcea Hyde

lui Jekyll: cînd îl vedeai pe Jekyll, nu-l mai vedeai pe Hyde, iar cînd îl vedeai pe Hyde, nu-l mai vedeai pe Jekyll.“ [121] (Subl. ns.)

„Prin bărbatul unei singure zile, ce poate va muri în acea seară“, „specia umană tinde în fiecare clipă, de fiecare dată cînd se simte îndeajuns de puternică şi cînd îşi află o ieşire, să izbucnească, într-o spermă completă ce o cuprinde pe de-a-ntregul“. Acest bărbat este poetul, dinspre care „merge spre toate lucrurile lumii una şi aceeaşi viaţă“, cel ce se află uneori „în acea parte a lui însuşi unde poate fi în comunicare, ca într-o cabină telefonică sau de telegrafie, cu frumuseţea întregii lumi“ .[122] „E o proprietate a naturii sale“ [123], care, odată ce şi-a „cunoscut-o“, îi apare ca fiind „adevărata lui existenţă“, nemaiputînd afla nici o „plăcere“ şi nici o „fericire“ în afara acestei putinţe ale sale de „a da naştere unor forme în care este cuprins acest sentiment al legilor misterioase“, sentiment cosmic de identificare armonioasă cu lumea. Odată opera făcută, poetul „poate muri fără nici un regret, întocmai ca insecta ce se pregăteşte de moarte după ce şi-a depus toate ouăle“.

Această „trudă“ a impersonalizării în şi prin operă apare la Rimbaud, la Proust, chiar şi la Mallarmé, într-o ipostază pe care am putea-o numi spectaculoasă în coloratură încă romantică. Condiţia demiurgică s-a laicizat — creaţia fiind muncă iar opera un produs care însumează o anume cantitate de muncă — dar poetul este un Prometeu (cf. Rimbaud: „le poëte est vraiment voleur de feu“ [124]), un supraom („Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'*inconnu !* [subl. în text]. Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun“ [125]). Prin sacrificiul său („Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs: ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé “ [126]), prin care se exclude dintre ceilalţi, tocmai pentru a se pune în slujba lor, el va fi „vraiment *un multiplicateur de progrès*“ (subl.

în text), „formula gîndirii sale" este însăși consemnarea *„drumului său către Progres!* (subl. în text), către un „viitor care va fi materialist" și în care „arta eternă își va avea funcțiile sale" iar poeții vor fi „cetățeni" [127]. Această misiune supremă, care presupune o identificare cu ființa și scopurile umanității întregi, ale întregului univers în multiplele sale ipostaze („Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même" [subl. în text] [128]), va putea fi realizată însă doar printr-o poezie concepută ca „Acțiune", într-un sens oarecum similar cu modul cum o practicau vechii greci („En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rhythment l'Action" [129]), după care poezia nu mai e decît proză versificată, „proză rimată, un joc, moleșire și glorie a nenumărate generații idioate" [130]. Acțiune ce este în primul rînd una a poetului asupra lui însuși (cf. *supra*, „je travaille à me rendre *voyant*" etc.). Aici devine deci evidentă ruptura de romantism: poetul nu mai este marele „blestemat", alesul între aleși, „magul" (Hugo) sau „farul" (Baudelaire) umanității încărcat cu toată povara destinelor sale, ființa superioară, neînțeleasă și batjocorită de ceilalți, și a cărei absolută suferință e menită a lumina calea omenirii (Vigny, Musset, Baudelaire, Mallarmé chiar, într-o lectură „tradițională" a sonetului *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*), *prin decizia unei instanțe supranaturale*, ci printr-o decizie proprie imanentă condiției sale umane. „Supraumanitatea" sa este rezultatul unei *acțiuni* întru totul umane de autodepășire și nu cel al unei predestinări. Poetul este acum „gîndit" — „C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense", spune Rimbaud — dar nu de „zei", ci de acel „*on*" care este o comunitate umană care vorbește prin conștientul/inconștientul lui, asupra cărora *el, poetul, a știut să acționeze* într-un anume fel. La Rimbaud această acțiune este corelată cu o practică a scripturalității pe care o vizează („il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de *là-bas* [subl. în text] a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne l'informe. Trouver une langue; — Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra " [...] „Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant" [131]), determinată de ea fiind, determinînd-o totodată, dar cu care nu coincide decît parțial. „Acțiunea", aici,

se revarsă peste zona strictă a scripturalului, chiar dacă nu-şi capătă întregul sens decît prin referire la această zonă. Ea este şi Aventura, nu numai Cartea, chiar dacă atît una cît şi cealaltă nu ajung la deplinul lor înţeles, propriu, rimbaldian, decît una prin alta.

Pentru Mallarmé Aventura existenţială coincide cu Aventura cunoaşterii prin scripturalitate. Ea este *Cartea, a cărei facere rămîne singura acţiune prin care poetul se face poet*. Dacă Rimbaud se „face" poet „par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*" (subl. în text), pentru Mallarmé „acţiunea" este „restrînsă" la gestul de a „scrie": „Ton acte toujours s'applique à du papier; car méditer, sans trace, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas. / Écrire — L'encrier, cristal comme une conscience avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe" *(Quant au Livre L'Action Restreinte* [132]). Actul poetic îşi pierde aura romantic-eroică, de gest „vehement" şi damnat al unui geniu neînţeles ce se jertfeşte în chip sublim pe altarul umanităţii (cf. şi Proust: „Astfel încît după fiecare prilej pe care l-a avut de a da naştere unor forme în care este cuprins acest sentiment al legilor misterioase, el poate muri fără nici un regret, întocmai ca insecta ce se pregăteşte de moarte după ce şi-a depus toate ouăle" [133]) şi devine actul cotidian prin care poetul, „făcîndu-se" poet, se „face" totodată şi un alt fel de erou: nu al „tuturor formelor de iubire, de suferinţă, de nebunie" (Rimbaud [134]), ci al unei experienţe infinit mai puţin spectaculoase şi totodată infinit mai proprie condiţiei sale de ins ce a decis să-şi pună existenţa sub zodia scripturalului. Armele sale sînt foaia de hîrtie, tocul şi călimara cu cerneală, lampa ce-i luminează nopţile singuratice, drumul său către carte, către acel „instrument spiritual" căruia el îi subordonează orice alt tip de experienţă: „tout, au monde, existe pour aboutir à un livre" [135].

Ce loc îşi mai poate afla aici ideea de „inspiraţie"? Termenul acesta atît de puternic conotat ca romantic (ca şi cel de „geniu") îşi pierde orice adecvare la un context în care poezia e gîndită nu ca stare *dăruită*, ca actualizare a unui destin *hărăzit* (cel al „geniului" sau al individului „talentat"), ale cărui manifestări

trebuie *aşteptate* şi nu provocate. Simplificăm aici, din aceleaşi ingrate şi totuşi necesare raţiuni ale tipologizării: totdeauna artiştii au ştiut mai mult sau mai puţin limpede că starea de „inspiraţie" trebuie într-un fel oarecare favorizată, provocată; chestiunea pe care o discutăm noi aici nu este de fapt cea a acestei „ştiinţe" mai mult sau mai puţin conştiente, ci a modului în care a fost ea conştientizată, discursivizată, conceptualizată. Or, este indiscutabil că, indiferent de practicile efective ale creaţiei, concepte ca acelea de „geniu", „inspiraţie", „talent" au curs cu precădere în anumite perioade ale istoriei artelor şi literaturii, cele care lasă pe planul al doilea specificitatea *muncii* creatorului văzută în materialitatea (deci în specificul) ei. E adevărat că ele continuă şi azi să existe, şi chiar să se manifeste cu tenacitate în sfera celor ce nu sînt foarte atenţi la genul acesta de nuanţări terminologice, considerîndu-le de ordin secundar şi fără urmări semnificative pentru teoria artelor şi a literaturii. Pentru noi, din perspectiva preponderent poietică pe care am adoptat-o, discutarea lor este însă relevantă în cel mai înalt grad. Nu le putem prelua ca atare, fără a vedea, fie şi numai cu aproximaţie, ceea ce vor să spună, ce acoperire îşi află în practica efectivă a creaţiei şi cît anume ocultează din specificul acestei practici. Pentru Proust — în perioada de început a activităţii sale, cea în care elaborează romanul *Jean Santeuil* — „inspiraţia" este o realitate incontestabilă, singurul „semn că lucrul ce urmează a fi spus merită osteneala de a fi spus şi va putea mai tîrziu stîrni şi în alte inimi acelaşi entuziasm. [...] Toţi cei ce au simţit acea stare numită inspiraţie cunosc entuziasmul brusc ce este singurul semn al unei idei strălucite ce ne vine în minte şi care, ivindu-se, ne sileşte să pornim în goana mare pe urmele-i, făcînd pe dată cuvintele maleabile, transparente, oglindite unele într-altele. Cei ce au cunoscut această stare fie şi numai o singură dată, ştiu că orice idee, oricît de exactă ni se pare, că orice concepţie, oricît de ingenioasă ne apare, *nu merită osteneala să fie exprimată*, şi ei AŞTEAPTĂ (subl. ns.) să renască acele elanuri de entuziasm ce sînt singurul semn etc." [136]. Să invocăm încă o dată textul lui Stendhal citat mai sus: Stendhal nu aşteaptă momentul inspiraţiei, el scrie un număr de pagini zilnic, *indiferent de dispoziţia în care s-ar afla*, pîndind şi el ceva,

e adevărat: şansa de a transforma acest exerciţiu în literatură prin suscitarea unui mecanism al scriiturii în care el intuieşte că nu poate intra decît *scriind*.

Dacă vedem astfel lucrurile, succesiunea: stare de „inspiraţie", scrierea operei îşi pierde orice sens, cei doi termeni fiind în asemenea măsură dependenţi unul de celălalt încît nu mai pot fi gîndiţi decît ca relaţie dialectică. Bunul simţ comun spune: „Geniul e unu la sută inspiraţie şi nouăzeci şi nouă la sută transpiraţie". Amintim aici această formulă familiară, ce-şi are adevărul ei, pentru a marca încă o dată că în practica reală, efectivă, a *oricărui* tip de literatură (sau artă), relaţia: stare favorabilă instaurării operei („vocaţie", „talent", „inspiraţie" etc.) / instaurarea propriu-zisă a operei trebuie gîndită ca participînd la unul şi acelaşi proces, ca inseparabilă într-o succesiune a termenilor.

Pe de altă parte, indiscutabil, există tipuri de literatură care lasă, mai mult decît altele, iluzia unei posibile disocieri. În general, tot ceea ce includem în sfera „exprimării lirice directe, sincere" poate lăsa poetului, şi cititorului său, impresia unei reprezentări i-mediate, netranspuse într-o structură (cf. Mallarmé, ce se situează cu poezia sa la polul opus: „Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre" [137]), creînd iluzia naşterii textului poetic *ca rezultat* al unei stări excepţionale („inspiraţia") ce l-a precedat.

În perspectiva nouă deschisă de reflecţia marilor scriitori din era modernă asupra modului în care îşi *fac* opera, termenul de „inspiraţie" — deşi continuă să fie folosit, foarte mult chiar — îşi pierde tot mai mult *pentru ei* din semnificaţie. Îl întîlnim la ei tot mai rar, sau deloc, sau, alteori, îl aflăm în mod explicit demistificat (cf., din nou, Stendhal). Alţi termeni apar în schimb, sau, mai exact, încep a fi folosiţi cu o frecvenţă tot mai mare, ca semn al unui alt mod de a gîndi actul creator. „Damnaţiunea poetului", „chinul", „suferinţa" sînt acum damnaţiunea, chinul, suferinţa celui ce trebuie să lupte cu cuvintele (cazul lui Flaubert — cel condamnat la ceea ce el numeşte „les affres du style" — a căpătat în acest sens valoare emblematică), cu *infinit posibila lor combinare* în calitatea lor de *material* din care este construită opera. Iniţiativa poetului descoperă că o

altă inițiativă vine în întîmpinarea ei, susținînd-o sau contracarînd-o: cea a cuvintelor. E o formă a impersonalizării palpabilă în mișcarea însăși de facere a operei, în relația dintre subiectul care face și obiectul care este și totodată nu este inert, pasiv în cursul acestui proces. Mallarmé o descrie în ipostaza ei cea mai radicală: „L'oeuvre pure implique la *disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots*, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, *remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase*" [138] (subl. ns.). Astfel se naște, „impersonificat, volumul" [139], din „cuvintele care, de la sine, se exaltă în nenumărate fațete" [140]. Această „inițiativă a cuvintelor" apare ca ținînd de domeniul „hazardului", termen ce dobîndește tot mai multă substanță în reflecția lui Mallarmé și apoi a lui Valéry, și care capătă într-un anume sens funcția tradiționalei „inspirații": „Milostivi, zeii ne dau în dar un prim vers; dar noi trebuie să-l facem pe cel de-al doilea, care trebuie să consune cu primul, spre a nu fi nevrednic de fratele-i mai mare dăruit de zei. Nu-s de ajuns toate resursele experienței și minții pentru a-l face comparabil cu versul primit în dar" [141]. Valéry încearcă aici aproape o asimilare între „inspirație" și „hazard". Dar, în timp ce „inspirația" era tradițional concepută ca o formă proprie de „entuziasm" ce-l susținea pe poet pe tot parcursul actului creator — fluxul creator întrerupîndu-se odată cu cel inspirator — aici acest „dar al zeilor" (mod metaforic de a spune: dar al hazardului) capătă funcția unui generator textual ce va declanșa un travaliu specific prin care textul se va face prin expansiunea unui prim vers (care poate să fie doar un simplu ritm [142]), a unui prim cuvînt, a unei prime litere: „Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction" [143]. Hazardul acesta benefic este un „accident fericit" de care poetul trebuie *să știe* să profite [144]. Jocul hazardului are loc în fiecare clipă, dar în afara unei *științe*, a unui calcul de o rigoare matematică el iese din sfera interesului poetic: „Rien de fortuit, là, où semble un hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal: ne juger, en consé-

quence, ces propos — industriels ou ayant trait à une matérialité: *la fabrication du livre* (subl. ns.), en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement le poète sut la place de ce vers etc." [145]. Poetul *construieşte*, cu infinită *răbdare* şi matematică ştiinţă, un „aparat," „de care fiecare poate să se slujească după plac şi după posibilităţile sale", „cel ce l-a construit nefiind neapărat şi cel ce se foloseşte cel mai bine de el" [146]. A fi „nerăbdător" în această operă de constructor este „greşeala esenţială" [147], poetul fiind cel ce e în stare, în facerea operei, de o „uimitoare răbdare" [148], cea prin care „hazardul este învins cuvînt cu cuvînt" [149].

Afirmarea acestui principiu de endogeneză a textului poetic, ce se construieşte prin expansiunea savant dirijată a „primei litere", e o strategie prin care se încearcă a se merge cît mai departe în direcţia rafinării unei ştiinţe a artei de *a face* literatură. Prin el noi concepte ca acela de „monotonie" [150], „sterilitate" poetică, „livresc" [151], îşi schimbă semnul de sens negativ într-unul de sens pozitiv. Cel de a „fabrica", de asemenea, căci el e sinonim cu „a inventa" un nou limbaj poetic printr-un „calcul" care trebuie să ştie să-şi descopere şansa — şi să şi-o dezvolte — în infinitele jocuri ale „hazardului". Endogeneza nu poate însă exista decît în relaţie cu exogeneza textului: textul nu poate fi, totdeauna, decît şi *intertext:* „Je connais qu'un jeu, séduisant, se mène avec les fragments de l'ancien vers reconnaissable, à l'éluder ou le découvrir, plutôt qu'une subite trouvaille, du tout au tout, étrangère" [152]. Exogeneza ca relaţie cu toate textele literare, artistice, ştiinţifice, cu „TEXTUL *infinit* (subl. în text) constituit de istoria societăţii umane" [153], relaţie a autorului pe cale de a face opera, relaţie a cititorului, care o „face" de asemenea (dar numai pentru că ea a fost deja făcută de artist). Intrarea în text prin mijlocirea (artificiul) unui *incipit* ce joacă rolul de generator textual [154] nu înseamnă că textul se naşte din nimic: dimpotrivă, mecanismele generării lui nu-şi capătă deplinul sens decît în lumina autonomiei lor *relative* faţă de o condiţionare istorică, economică, socială, culturală, lingvistică etc., pe care am încercat să o menţinem ca premisă (oferită de o abordare sociocritică a literaturii) pe tot parcursul demersului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

SUBIECTUL ZEROLOGIC (NON-EUL PARAGRAMATIC)

Caracterul marcat poietic al conceptului de eu creator impersonal poate fi mai bine evaluat prin raportarea lui la cel de „subiect «zerologic»“ propus de Kristeva şi definit ca „exterior spaţiului guvernat de semn. Altfel spus, el dispare cînd dispare gîndirea semnului, cînd relaţia de la semn la denotatum este redusă la zero [...] Subiectul zerologic (vedem în ce măsură e deplasat aici conceptul de «subiect») nu depinde de nici un semn, chiar dacă noi, din spaţiul nostru raţional, nu-l putem gîndi decît prin mijlocirea semnului“ [155]. „În acest spaţiu *altul* (subl. în text) în care legile logice ale gîndirii sînt zguduite din temelii, subiectul se dizolvă şi în locul semnului se instaurează o ciocnire între semnificanţi ce se anulează unul pe celălalt. O operaţie de negativitate generalizată, dar care nu are nimic de-a face cu negativitatea ce constituie judecata *(Aufhebung)* nici cu negativitatea dinlăuntrul judecăţii (logica 0—1); o negativitate care anihilează, şi pe care vechile filosofii, ca budismul, de exemplu, au întrevăzut-o desemnînd-o prin termenul de *śunyāvadā*. Un subiect «zerologic», un nonsubiect asumă această gîndire care se anulează.“ [156] Acest „spaţiu «vid» în care se mişcă subiectul zerologic este polul opus al spaţiului nostru logic dominat de subiectul vorbitor“, practica semiotică poetică devenind astfel „locul unde se unesc aceşti doi poli într-o neîncetată mişcare a unuia către celălalt“[157]. Acest loc „unde se operează joncţiunile dintre gîndirea semnului ca vorbire *(parole)* normativă şi această funcţionare ce nu are nevoie de un subiect logic pentru a se exercita“ [158] este denumit de Kristeva un spaţiu paragramatic. Parafrazîndu-l pe Lacan, ea mai defineşte paragramatismul ca fiind „*un concept format pe urmele a ceea ce operează pentru a lega deconstituirea subiectului cu constituirea lui, deconstituirea vorbirii (parole) cu constituirea textului, deconstituirea semnului cu constituirea scriiturii*“ [159] (subl. în text). Paragramatismul este, după Kristeva, însuşi limbajul poetic, şi el „nu e neapărat situabil în inconştient“, ci este o „practică semiotică particulară pe care semanaliza trebuie să o studieze în specificitatea ei ireductibilă, fără a o dizolva în logica (0—1) sau în «topologia» (referent-semnificat, sem-

Scanned with OKEN Scanner

nificant; conştient-inconştient) vorbirii *(parole)* şi/sau semnului“ [160]. Regiunea paragramatică este o regiune *specifică* (subl. în text) a travaliului uman asupra semnificantului, ea nefiind „regiunea semnului şi a subiectului“. Ea apare în „reunirea nonsintetică prin care se caracterizează semnificantul poetic“ şi în „structura ortocomplementară ce reglează figurile limbajului poetic“, în „tipul particular de funcţionare simbolică“ prin care se constituie limbajul poetic. În această perspectivă, conceptul de inconştient este elaborat din punctul de vedere al vorbirii logice (în contextul propus de Kristeva: nonpoetice) şi al subiectului său, el fiind mai curînd o „temelie solidă a vorbirii decît o ieşire prin vorbire“, fiind un „model operatoriu ce asumă rolul de reziduu unde se desfăşoară operaţii ce nu sînt în vorbire“ [161]. Kristeva se sprijină în demonstraţia sa şi pe trei dintre cele mai cunoscute scrisori ale lui Mallarmé către H. Cazalis [162], printre care şi cea în care apare fraza: „je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi“, text invocat şi de noi la începutul acestui capitol, pentru a desemna însă nu emergenţa unui *nonsubiect* („subiect zerologic“ manifestîndu-se în cadrul unui spaţiu „paragramatic“) ci pe cea a unui subiect impersonal/personal, creator al construcţiei care este opera poetică (artistică), subiect raţional/iraţional, conştient/inconştient, *subiect inserat în istorie*, spre deosebire de nonsubiectul paragramatic, care nu poate fi decît anistoric [163].

Teoria Kristevei cu privire la „spaţiul paragramatic“ ni se pare remarcabilă, în măsura în care, din perspectiva ei, „travaliul simbolic (travaliul « poetului »)“, „apare în întreaga-i importanţă de practică semiotică particulară“, desemnînd totodată că „discursul *(parole)* denotativ nu-i decît *una* (subl. în text) dintre practicile semiotice posibile“ [164], *cu alte cuvinte în măsura în care ea participă la tentativele, printre care se înscrie şi a noastră, de a defini o specificitate a discursului despre lume care este literatura.* Pe de altă parte, teoria nonsubiectului paragra-

Scanned with OKEN Scanner

matic ne sugerează o nouă aproximare cu privire la locul unde ne situăm noi cu propria noastră investigație, loc dificil de menținut pentru că el presupune menținerea unui *raport* între eul care face opera și opera pe cale de a se face. Kristeva vorbește de „travaliul « poetului »", ceea ce ar părea a o înscrie în planul poietic/poetic în care ne înscriem noi, plan care ar mai putea fi convențional transcris și astfel: poietic ⇆ poetic, ceea ce vrea să spună că relația este, din punctul în care o privim noi, întruna *menținută* ca *deschidere* a poieticului către poetic, dar și a poeticului către poetic, a travaliului prin care este instaurată opera către opera pe cale de a fi sărvîșită, dar și de la aceasta către acel travaliu. Or, prin întreaga-i susținere, Kristeva rămîne într-un plan în care eul poietic *a devenit* eu poetic. Este locul în care, în opera însăși, poieticul *coincide* cu poeticul, ipostază a relației poietic/poetic enunțată și avută și de noi în vedere în preliminariile teoretice ale cărții și în analizele întreprinse. Totuși, această coincidență ne oferă doar *iluzia unui raport*, ea fiind însuși textul-operă considerat în metatextualitatea lui imanentă, metatextualitate foarte activă în textele-operă intens paragramatizate care sînt cele ale epocii noastre, simetrică (omologă) reflecției tot mai active a creatorilor asupra propriului or travaliu. Această coincidență este însăși proba *materială* pe care o avem în legătură cu o procesualitate ce debordează totodată această coincidență, altfel spus, cu un cuantum al acestei procesualități care nu ne poate fi totuși semnificat de metatextualitatea imanentă textului-operă. De aceea orice alt fel de mărturie care s-ar înscrie în sfera mai largă a ceea ce am numit *documente poietice*, sferă ce recuperează și elemente ce țin de domeniul unei intenționalități, eventual eșuate, al une vederi asupra travaliului creator care este vederea artistului (chiar dacă, într-o mai mare sau mai mică măsură, ea are un caracter fantasmatic) — ne interesează, este chiar mai specific utilă abordării noastre. Aceasta, în ultimă instanță, s-ar vrea *o fenomenologie a actului creator așa cum este el văzut de artistul însuși*.

Scanned with OKEN Scanner

IZOMORFISME DE STRUCTURĂ ÎNTRE MODURILE IMPERSONALIZĂRII CA „TEXT" ȘI „TEXTUL" SOCIO-CULTURAL-ISTORIC. IMPERSONALIZAREA CA ALIENARE/DEZALIENARE

Non-eul paragramatic este pentru noi eul personal/*impersonal* proiectat în textul-operă, un eu al unui artist concret, *existent în istorie, condiționat în mod determinant de istorie și prin mijlocirea căruia acționează istoria*. Este o funcție a textului-operă prin care se manifestă în literatura (arta) occidentală, într-un moment care începe să fie tot mai mult cel al afirmării gîndirii materialist-dialectice, o ruptură majoră în raport cu ideologia burgheză. Subliniind termenul *impersonal* din raportul eu personal/*impersonal* am vrut să marcăm faptul că impersonalizarea, ca funcție *specifică* a *oricărui* text-operă, se radicalizează, atingîndu-și limitele, în tipul de texte-operă prin care se manifestă ceea ce numim „revoluția limbajului poetic", concept elaborat de Kristeva cu precădere pe temeiul operelor lui Mallarmé și Lautréamont, istoric situate în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

Impersonalizarea este abordată deci de noi în dubla ei ipostază de funcție cu caracter legic a oricărui proces creator (cf. și referirile noastre la Einstein etc.), și, în acest sens, și opera lui Lamartine, sau cea a lui Balzac etc. manifestă o funcție impersonală; de funcție cu caracter legic intens actualizată în anumite tipuri de creație. Este un invariant ale cărui variabile sînt, în mod necesar, *determinabile istoric*. E o cercetare dintre cele mai dificile, ca orice demers ce trebuie să aibă în vedere o enormă cantitate de factori eterogeni oferiți de *toate* științele omului, și nu numai de acestea. Anumite rezultate, cu privire la zone radicalizate ca aceea la care ne-am referit, sînt încă de pe acum concludente, chiar dacă articulările dintre diferitele serii de fapte se prezintă mai curînd ca evaluări globale decît ca analize strict aplicate [165]. Izomorfismele de structură între modurile impersonalizării ca „text" și „textul" socio-cultural-istoric (în cadrul căruia un rol important ar putea fi jucat de „textul" epistemic, în calitatea lui de serie situată în imediata apropiere a „textului" artistic) ar fi încă o dată probabil cea mai perti-

Scanned with OKEN Scanner

nentă cale de abordare. Pe de altă parte, aceste relații de izomorfism trebuie totdeauna dinamizate și prin introducerea în ecuație a factorului: „textul" cititorului. Ceea ce am putea numi „efectul de impersonalizare" este fără îndoială și rezultatul unei grile de lectură care este cea a unui cititor altminteri contextualizat din punct de vedere socio-cultural-istoric.

Anistoric, ca „eu" decentrat al unui text decentrat, „eul zerologic" se încarcă de istorie în momentul lecturii, prin însuși faptul că un consens de lectură, *astăzi*, îl receptează ca atare, în fapt ca spațiu deschis unei infinități [166] de lecturi, dintre care una dintre cele mai semnificative ar fi tocmai cea prin care este marcată *ruptura*, *contestarea* printr-o raportare polemică radicală manifestă în imanența însăși a textului-operă, citit ca intertext. Non-eul paragramatic ar fi, așadar, unul din modurile intertextualității. Limbajul poetic (și cu precădere cel de tip paragramatic) „apare ca un dialog între texte". În interpretarea Kristevei, larg acceptată în prezent, și asumată și de noi, *Cîmturile lui Maldoror* și mai ales *Poeziile* lui Lautréamont, dat fiind „polivalența", „unică în literatura modernă", pe care o manifestă, sînt „texte-dialog, adică: 1. atît prin joncțiunea sintagmelor cît și prin caracterul gramelor semice și fonetice, ele se adresează unui alt text; 2. logica lor nu este cea a unui sistem *supus* legii (lui Dumnezeu, moralei burgheze, cenzurilor de tot felul), ci un spațiu sfărîmat, topologic, care procedează prin diade opoziționale în care 1 este implicit deși transgresat. Ele citesc codul psihologic și romantic, îl parodiază și îl anihilează. O altă carte este neîncetat prezentă în carte, și *Cîmturile lui Maldoror* și *Poeziile* se construiesc pornind de la ea, peste ea și în pofida ei.

Interlocutorul fiind un text, subiectul de asemenea este un text: rezultă de aici o poezie personală-impersonală din care sînt izgonite, odată cu subiectul-persoană, subiectul psihologic, descrierea pasiunilor lipsită de concluzie morală (372), fenomenul (405), accidentalul (405). « Va avea prioritate *răceala* maximei! » (408) Poezia se va construi ca o rețea axiomatică indestructibilă (« *firul indestructibil al poeziei impersonale* », 384) (sublinierile ns.) dar distrugătoare (« teorema își bate joc de propria-i natură », 413)" [167]. „Dialogul" cu funcție polemică se duce deci aici între o poezie „personală" (poezia romantică)

Scanned with OKEN Scanner

şi una nouă, pe cale de a se face prin transgresarea legii celei dintîi, desemnată de Lautréamont în termeni expliciţi ca „poezie impersonală", în mişcarea ei contestatară această nouă poezie fiind receptată ca *dialog între texte*, ca o poezie „personală-impersonală" (romantică-antiromantică), concept ce trebuie înţeles ca funcţionînd aici la nivel strict poietic (la nivelul textului considerat ca atare) şi nu la nivelul poietic propus de noi mai sus (cel al eului creator personal/impersonal, raport în care unul din termeni dezechilibrează totdeauna raportul în detrimentul/favoarea celuilalt).

În teoria sa asupra intertextualităţii, Kristeva face uneori apel, dar în mod de loc sistematic, la elemente situabile în planul poieticii, începînd chiar cu formulări de tipul „Mallarmé ştia că..." etc. sau cu altele, mai articulate, ca aceasta: „Prin felul său de a scrie citind corpusul literar anterior sau sincronic autorul trăieşte în istorie, şi societatea se scrie în text. [...] Astfel, în paragrama unui text funcţionează toate textele citite de scriitor. Într-o societate alienată, începînd cu propria-i alienare, scriitorul *participă* (subl. în text) printr-o scriitură paragramatică" [168]. Cu privire la Noul Roman, scriitură prin excelenţă paragramatică, Romul Munteanu observă: „Realizat într-o fază istorică de excesivă reificare a existenţei umane, noul roman francez îşi propune de asemenea să scoată în relief relaţiile noi, stabilite între oameni şi lucruri" [169].

Am putea deduce de aici că alienarea, ca mod al impersonalizării (cf. *supra* poezia lui Lautréamont definită, de către poetul însuşi, ca poezie impersonală), ar fi conceptul care ar focaliza relaţia de izomorfism dintre „o societate alienată", „propria alienare" a scriitorului şi „scriitura paragramatică". Aceasta ar fi o soluţie suficient de mulţumitoare: forma de „dedublare" (de alteritate: „Je est un autre") a eului creator care „asistă la înflorirea propriei gîndiri" („J'assiste à l'éclosion de ma pensée") ar putea fi descrisă şi ca o formă de înstrăinare (alienare) a sinelui creator de sine prin proiecţia sa puternică, în cadrul unei procesualităţi *cognitive*, către non-eul care este realul în totalitatea sa. Dacă nu avem în vedere decît momentul „revoluţiei limbajului poetic" de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, în Franţa, atunci o asemenea construcţie, care încearcă tocmai

Scanned with OKEN Scanner

inserarea în istorie a conceptului de eu poietic/poetic impersonal, poate fi acceptabilă. Inacceptabil este însă să rămînem numai la ea, pentru cel puțin două motive, care ne apar cu toată evidența: 1. poezia „impersonală", de fapt literatura, arta „impersonală" pot fi regăsite și în alte spațio-temporalități social-culturale, în cadrul cărora ea nu participă la izomorfismul unor structuri alienate și alienante (am spune chiar că, la limită, termenul de artă impersonală ca produs al unui eu impersonalizat devine o simplă tautologie, *orice* artă fiind impersonală); 2. alienarea izomorfă scriiturii paragramatice (alienate) este *totodată* dezalienare, regăsire de sine (fie și numai provizorie, în cazul extrem al lui Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, de exemplu), pentru artist. Pentru societate, de asemenea, căci, chiar în situațiile extreme, pe care le respinge într-un prim moment al receptării, ea sfîrșește prin a recupera orice este valoare estetică, tezaurizînd-o ca pe o mărturie a propriei continuități ontologice.

Identificînd (fără a utiliza acest termen) un spațiu „paragramatic" în poezia lui Nichita Stănescu, Eugen Negrici vede în ea un suprem gest de „nepăsare suverană" ce „ne ajută să înțelegem că în poezie nimic nu este, totul devine, că limbajul poate da naștere, oricînd, unei realități poetice" [170], în actul unei lecturi, ca relație dinamică între text și cititor definită prin mijlocirea conceptului de „expresivitate involuntară" [171]. În interpretarea lui Eugen Negrici, acest gest este considerat în latura lui dezalienantă (autorul încearcă a-și „elimina, pe durata redactării, însăși ideea îndatoritoare și alienantă de interlocutor" [172]). Totodată, „o anumită tensiune, tensiunea proprie unei *alienări în obiect* (ceea ce noi am numit „identificarea", „contopirea" cu non-eul în procesul de „impersonalizare" a eului creator, *urmînd o terminologie propusă de creatorii înșiși* — n. ns.), se resimte în fiecare moment al alcătuirii operei. [...] Pentru scriitor, alienarea — acest tip de alienare norocoasă — constituie, ca și forța de gravitație pentru copii, o condiție obiectivă" [173].

După noi, ea este o alienare/dezalienare ce funcționează, într-un ciclu mereu refăcut, în planul existențial al creatorului ca individ ce se „mîntuiește" prin operă („probă inversă, în felul în care o face matematica, a visului meu, care, după ce mă va

fi distrus, mă va reconstrui“ [174] — Mallarmé), în planul operei ca principiu de construire a ei implicînd o sumă de operaţii de de-construire, în planul social, cel al unui cititor pe care-l modifică, de-construindu-l spre a-l re-construi în noua ei lumină.

RELAŢIA ACŢIUNE ARTISTICĂ/MATERIAL/OPERĂ

Relaţia dintre acţiunea artistului, materialul asupra căreia aceasta se exercită şi opera ce rezultă din acest proces ni se pare a fi locul privilegiat prin excelenţă în care ar urma să se situeze un observator ce încearcă a explora domeniul poieticii/poeticii ca filosofie a artei. A discuta această relaţie înseamnă implicit a discuta relaţiile acţiune artistică/natură, operă artistică/natură, tentativă ce se înscrie în atotcuprinzătoarea interogaţie asupra relaţiei dintre om (văzut ca *homo faber*) şi operele sale pe de o parte şi natură (lume) pe de altă parte. Această afirmaţie porneşte, evident, de la premisa (expusă în primele pagini ale acestei cărţi) unei *poietici generale*, avînd drept obiect *orice* tip de acţiune umană instauratoare de *orice* tip de operă. A stabili, printr-o teorie coerentă şi nu printr-o suită de aserţiuni discontinui, diferenţa specifică dintre acţiunea umană instauratoare de opere în general şi cea instauratoare de opere artistice: iată, credem, unul din cele mai importante obiective ale poieticii generale, şi, fără îndoială, şi unul dintre cele mai greu de atins. De fapt, poate că şi aici, ca şi în cazul unor alte tentative ce se aplică unor obiecte similare, chestiunea ar trebui pusă altminteri: teoria perfectă rămîne o pură limită ideală către care trebuie să tindem, limită ce se mută mereu mai departe, odată cu fiecare confruntare pe care o avem cu masa contradictorie a faptelor concrete. Tot ceea ce putem nădăjdui a *realiza*, tot ceea ce cel puţin nădăjduim a realiza noi înşine este doar o reţea demonstrativă în multe locuri întreruptă. Contactul repetat cu faptul concret prin mijlocirea unor metodologii mereu înnoite poate face ca teoria să progreseze către configuraţia ei deplină. Dar, pe de altă parte, însăşi repetarea contactului din perspective mereu modificate în funcţie de mereu alte proceduri bruiază lucrurile

în loc să le clarifice sau, mai bine-zis, le bruiază și le clarifică totodată în plan teoretic, ceea ce nu înseamnă nimic altceva decît că le menține într-un impas ce-și caută și pare a fi mereu pe punctul de a-și găsi rezolvarea. Acest etern impas euristic este însă, prin însăși natura lui, și eternă deschidere către o nouă cunoaștere, eternă intrare într-o nouă cunoaștere.

Dificultatea de a stabili diferența specifică dintre orice altă acțiune umană și produsul ei și acțiunea artistică și produsul ei apare în ambiguitatea conceptului de operă.

Opera este rezultatul oricărei praxis umane (oricărei munci prin care omul transformă natura), drept care este definită prin următoarea opoziție fundamentală: operă vs. natură. Pe de altă parte, termenul însuși de operă apare ca fiind puternic marcat, în lipsa oricărui determinant, ca desemnînd opera artistică, teoretizată, dealtminteri, de unii poieticieni, drept opera prin excelență. O mitologie a artistului demiurg, creator de noi lumi (de anti-lumi), susține și întreține această conotație. În acest sistem, acțiunea artistului este sacrilegiu, gestul profan și revoltat prin care el, veșnicul Prometeu, rivalizează cu divinitatea (cu natura).

Și totuși, în ciuda puternicei antinomii (operă vs. natură) pe care o presupune termenul de operă în diferitele lui utilizări, el este curent folosit și în sintagma „operă a naturii", sintagmă consolidată și de existența unei alteia: „monument al naturii". Terminologia cea mai uzuală pare aici a intra în totală contradicție cu unele dintre teoriile cele mai recente despre opera artistică definită ca monument. Dacă impasul s-ar manifesta doar la nivel terminologic el ar putea fi ușor rezolvat: „operă a naturii", „monument al naturii" ar fi simple extrapolări metaforice operate în funcție de o viziune ce personifică, antropomorfizează natura. Fluctuația terminologică traduce însă aici — ca și în alte cazuri — un impas teoretic și necesitatea de a regîndi conceptul prin transgresarea antinomiei ce stă în miezul lui. Definită ca antinatură, opera este implicit definită și ca simulacru de natură, ipostază ce presupune o interacțiune între operă și natură prin care antinomia este transgresată. Ea este transgresată și în cazul, la primă vedere total opus, al așa-numitei anti-arte, pentru care obiectul natural găsit (cf. pietrele lui Cail-

Scanned with OKEN Scanner

lois) capătă statut de operă artistică prin acel simplu gest de alegere şi nouă contextualizare, datorită căruia natura devine artă tocmai în măsura în care este *manipulată* şi asumată ca simulacru de natură. A manipula un peisaj (parcul englezesc etc.), adică a-l integra unei construcţii (opere) umane, este un gest analog, studiat de o „poietică a minimalului" ale cărei contribuţii la regîndirea conceptului de operă ar putea fi importante.

La un alt nivel, cel al manifestării intenţionalităţii subiectului creator aflat în plină acţiune de instaurare a operei, transgresarea antinomiei operă/natură este acut resimţită de către artistul însuşi prin acea stare de impersonificare insistent descrisă de diferite tipuri de artişti ca o „contopire" cu natura, ca „identificare" cu non-eul. Această „contopire" se rezolvă într-un produs voit şi realizat ca simulacru al obiectului din natură (cf. cazurile exemplare ale lui Flaubert şi Ponge[175]). Interacţiunea poate fi observată şi din alt punct de vedere: pentru Flaubert, nu cartea „reprezintă" natura, sau este simulacrul ei, ci natura este făcută ca o carte, în ea poate fi mereu recunoscută cartea.

Termenii de „contopire", de „identificare" cu natura pot fi însă ei înşişi ambigui, şi *nonspecifici* pentru demersul nostru, atîta vreme cît nu sînt gîndiţi într-un sens foarte exact: cel al desemnării, prin ei, a unei praxis, adică a unei acţiuni ce, prin mijlocirea unor unelte, se exercită asupra unei *materii*, folosită ca *material* în vederea unei construcţii ce prezintă şi calitatea de a avea un anume grad de *materialitate*. Înainte de a fi „citită" („consumată") printr-un gest pur mental, şi după ce a fost „citită" („consumată"), opera artistică există şi continuă a exista ca obiect material, identic cu sine însuşi în această materialitate a sa, ceremonia mentală la care a fost supus lăsîndu-l *intact*. „A consuma" (o operă) nu ne mai poate astfel apare ca o praxis în sensul forte al termenului, ci doar într-unul metaforic, atîta vreme cît „acţiunea" prin care este citită opera nu este una de natură materială şi prin ea nu se realizează o modificare materială a obiectului asupra căruia se aplică. În sistemul (propus pentru prima oară de Valéry): opera ca obiect *produs* de un autor şi *consumat* de un cititor (cuvîntului acestuia trebuie să-i atribuim sensul cel mai larg: cititor de carte, dar şi ascultător

de muzică, privitor de tablouri etc.), introducerea termenului *consumat* este o derogare de la rigoarea logică, o alunecare dintr-un plan în care termenii sînt utilizaţi în sensul lor propriu într-unul în care termenul, impropriu utilizat, trebuie citit între ghilimele. „Consumul" acesta nu numai că poate fi repetat la infinit fără a epuiza fie şi o infimă parte din materialitatea obiectului care este opera de artă, ci, prin chiar această lectură repetată, opera se îmbogăţeşte, într-un alt plan decît cel al materialităţii ei însă. Una din definiţiile operei de artă poate fi deci aceasta: un obiect material produs printr-o praxis specifică (acţiunea artistică) şi care suportă un „consum" specific ce o lasă intactă în materialitatea ei, îmbogăţind-o, în schimb, într-un plan pe care l-am putea numi cel al nonmaterialităţii ei.

Această definiţie, deşi departe de a fi completă, ne apare ca fiind foarte funcţională din perspectiva poietică/poetică în care ne situăm, perspectivă pentru care conceptul de praxis, ce-l implică şi pe cel de materie asupra căreia aceasta se exercită, are prioritate asupra tuturor celorlalte. Ea permite o primă şi mare disociere a discursului artistic de toată seria celorlalte discursuri (discursurile nonartistice, numite la modul cel mai general discursuri ştiinţifice şi ideologice) şi totodată o departajare între rolul de autor (rolul celui care *face* efectiv, lucrînd într-o materialitate, un obiect specific pentru că, *fiind produs al unei faceri specifice*, suportă şi un „consum" specific, în care sînt implicate şi celelalte discursuri — ştiinţifice şi ideologice — despre lume) şi cel de cititor (rolul celui ce procedează *ca şi cum ar face*, ceremonia mentală la care este supus textul-operă prin punerea lui în relaţie cu alte texte neexercitîndu-se într-o materialitate). Revenim la o primă idee a cărţii noastre: lectura devine praxis numai cînd este investită într-o scriitură, cînd, făcîndu-şi opera, autorul re-citeşte prin chiar mijlocirea acestei praxis toate textele de care are în mod imediat sau mediat, conştient sau inconştient cunoştinţă, inclusiv „textul lumii".

Sub raportul acestei calităţi ale sale de a fi materială, opera de artă se aseamănă în schimb cu ceea ce, pe de altă parte, îi este opus tot timpul: produsul artizanal sau industrial, producerea acestora fiind de asemenea rod al unei praxis efective şi mult mai manifeste, şi, ca atare, evidente pentru oricine. La

Scanned with OKEN Scanner

fel de evidentă apare, în această comparaţie, şi deosebirea dintre cele două moduri de a folosi (consuma) cele două tipuri de produse: consumul în cazul produselor artizanale sau industriale atacă, erodează materia din care acestea sînt făcute, uneori o epuizează chiar. Utilizarea lor, pur utilitară, este pur materială (chiar dacă uneori e însoţită de o anume senzaţie zisă „estetică", efect al preocupării producătorului pentru formă, ambalaj etc.). Nu mai insistăm în compararea celor două moduri de a consuma — consumul obiectului artistic fiind, în raport cu celălalt, non-consumul prin excelenţă — pentru că lucrurile sînt aici de domeniul evidenţei.

Am putea porni, în această tentativă de a descrie două moduri specifice de a produce ce au în comun faptul că se exercită într-o materialitate şi au drept rezultat un obiect material (chiar dacă gradul de materialitate al acestuia poate varia, după cum vom arăta mai jos), de la obiectul artizanal, dat fiind statutul său ambiguu, ce participă atît la modul de a fi al obiectului artistic cît şi la cel al obiectului industrial. Ca şi produsul industrial, pe care, sub raport diacronic, îl anunţă, produsul artizanal presupune în primul rînd posedarea unei tehnici, ce trebuie, în principiu, să fie aplicată cît mai riguros. În principiu, în cazul produsului artizanal, ca şi în cel industrial, distanţa dintre proiect şi realizarea lui trebuie să fie nulă, el putînd fi făcut după reţetă şi de către oricine şi-a însuşit tehnica (şi tehnologia) necesară. În cazul acestei produceri (industriale, artizanale), ceea ce primează este o anume ştiinţă de a face, învăţată şi exersată, însuşirea unei reţete şi a unei abilităţi în aplicarea ei. Astfel stînd lucrurile, produsele sînt de serie, mereu reproductibile ca identice cu ele însele: serie mare, dar la relativ scurte intervale abandonată în favoarea unui nou produs odată cu înnoirea (din cînd în cînd radicală) a tehnicii şi a tehnologiei, în cazul produselor industriale; serie mică, dar la nesfîrşit repetabilă în formă (aproape) identică, înnoirea tehnicii şi a tehnologiei fiind aici extrem de lentă, în cazul produselor artizanale. Şi totuşi: *foarte lenta* înnoire a acestora, ce *pare* a le fixa într-o anistorie, are loc în funcţie de legi ce coincid în unele privinţe cu cele ale producerii artistice: manualitatea, corporalitatea ce intră în joc şi care semnează auctorial în mai mare sau mai

Scanned with OKEN Scanner

mică măsură fiecare exemplar produs pot ajunge la o treaptă unde are loc o mutaţie ce scoate exemplarul din serie: din produs artizanal el devine operă ireductibilă la o alta şi totodată cap de serie pentru o nouă suită de exemplare artizanale.

A vorbi aici de o manualitate, de o corporalitate (de pulsiuni corporale) înseamnă a vorbi de un contact mai imediat, mai sensibil cu materia decît în cazul produselor industriale. Dat fiind condiţiile producerii artizanale, uneori deloc sau doar în foarte mică măsură mecanizată, artizanul, ce, în fiecare moment, este un virtual artist, este mai sensibil, şi mai sensibilizat, la *calitatea materiei* în care lucrează, *contactul* (în sensul material al cuvîntului) cu aceasta fiind pentru el de ordinul dorinţei şi al iubirii. O comunicare, de natură fizică, se stabileşte între materia devenită material artizanal (cu şanse de a deveni material artistic) şi cel ce o manipulează, comunicare pe care o înţelegem aici ca pe o capacitate a producătorului de a-şi impune dorinţa sa (ceea ce înseamnă şi proiectul, voinţa sa) materiei în care lucrează dar totodată şi de a accepta, de a se supune dorinţei materiei: aleasă de cel ce o doreşte şi lucrează cu iubire în ea, aleasă **de** el ca autor al unei opere pe cale de a se face, materia îşi alege la rîndul ei autorul şi opera, autorul impersonificat în operă. Există un grad de inerţie a materiei (materialului) care, în condiţiile creaţiei artistice, basculează în *iniţiativă a materiei (materialului)*. Această „iniţiativă" (Mallarmé a utilizat chiar acest termen: «il faut céder l'initiative aux mots») îi apare producătorului de operă în termeni de hazard, hazard pe care el ştie sau nu a-l sesiza şi a-l utiliza întru folosul operei. Artizanul este opac la surprinzătoarele invitaţii ale hazardului, el continuă cu încăpăţînare şi aplicaţie a lucra după reţetă, fără a se îndepărta cîtuşi de puţin de ea: e un caz limită, probabil inexistent în mod concret, căci iniţiativa materialului este atît de puternică încît ea i se poate impune chiar şi celui mai ortodox executant. Un olar poate fi surprins de o pată de culoare ce s-a prelins puţin şi pe care nu o mai poate corecta (or, tocmai în funcţie de acea pată de culoare ce a depăşit un contur etc. întregul se poate eventual reorganiza ca operă de artă), o mişcare greşită, ţinînd de asemenea de un hazard oarecare, poate deforma vasul, deformare care uneori se poate constitui într-o nouă

formă. Artistul vede şansa oferită de hazard şi lucrează în direcţia ei, nonartistul consideră un rebut acel exemplar pe care l-a „greşit" şi revine cu încăpăţînare la reţetă. În alt plan, producătorului de obiecte industriale nu-i este îngăduit să integreze soluţiile hazardului, care pentru el sînt soluţii hazardate, aducătoare de pagubă, decît dacă ele se verifică *utilitar*.

Circulă în mod curent propoziţiuni ca acestea: „are o fire de artist", „îşi trăieşte viaţa ca un artist" etc., ce nu au nimic de a face cu o specificitate prin care s-ar defini artistul şi actul artistic. O anumită „spontaneitate", o anumită „dezordine" (zisă „artistică") nu-şi capătă sensul decît integrate unei praxis mereu controlată de un proiect dar ale cărei rezultate nu coincid niciodată întru totul (uneori distanţa este chiar foarte mare) cu acel proiect. Ceea ce nu înseamnă că artistul a renunţat la orice proiect, ci doar că artistul îşi modifică proiectul în funcţie de intervenţiile hazardului, în raport cu care liberul său arbitru artistic se poate exercita în mod benefic, sau dimpotrivă, pentru operă. *Orice* operă de artă poate fi considerată ca produs al unui determinism al hazardului. Dar *orice* operă de artă trebuie totodată considerată şi ca produs al unui calcul *perpetuu*, prin care artistul optează clipă de clipă în cursul procesului de instaurare a operei pentru o suită de soluţii în funcţie de ofertele hazardului înscrise în materialul cu care lucrează. Hazardul, văzut de noi aici ca atribut al unei materialităţi, trebuie legat de sfera senzorialului, ştiinţa de a vedea şi de a dezvolta, în funcţie de un adevărat calcul logic, şansa propusă de hazard (văzut de Valéry ca un „dar al zeilor"), ţine de sfera facultăţii intelectuale. A separa aceste două zone ce colaborează în cadrul uneia şi aceleiaşi praxis, absolutizînd una din ele şi anihilînd-o pe cealaltă, înseamnă a nu înţelege nimic din natura actului prin care este produsă opera de artă. Actul acesta presupune, dimpotrivă, o relaţie dialectică între intelect şi senzaţie, între proiect şi calcul logic, pe de o parte, şi ceea ce este impropriu numit spontaneitate (termenul de hazard este adecvat), pe de altă parte.

Există un „logicism" al operei de artă (şi al actului de a o face), ce tinde a se manifesta, la unii artişti cel puţin, la modul absolut (Poe, Flaubert, Mallarmé, Ion Barbu fac în mod evident parte din această categorie), dar care el însuşi operează — lucru

pe care nu-l vom sublinia niciodată îndeajuns — pe baze relativiste, „premisele" sale fiind modificabile în funcție tocmai de „inițiativa" materialului (de hazard), ceea ce poate duce la mutații în structura operei. „Premisele" acestea pot fi însă și menținute, reconfirmate, conștientizate și mai limpede, tot prin intervenția hazardului, ce-i va părea autorului de data aceasta a merge tocmai în sensul său. De fapt, în ambele cazuri, relativa autonomie a materialului, percepută de artist în termeni de hazard (cf. Dubuffet: „Artistul trage la jug alături de hazard"; dar „Termenul de hazard este inexact: trebuie mai curînd să vorbim de veleitățile și de aspirațiile materialului care nu vrea să se supună"[176]), nu ar avea existență pentru artist dacă el însuși nu ar cunoaște-o ca proiecție *aproximativă* a propriului său proiect și calcul. Numai o conștiință artistică poate sesiza hazardul ca dar și sursă nesecată și înnoitoare de operă, hazardul în sine neavînd, evident, nici un fel de calitate artistică. Pentru conștiința artizanală el nu există decît în momentul cînd ea se preschimbă în conștiință artistică. O operă realizată prin simplu accident sau prin procedee ce vor să angajeze purul hazard nu este operă decît pentru că a fost vizată și asumată ca atare de către un proiect artistic, ea căpătîndu-și statut specific doar în măsura în care este integrată unui ansamblu de opere ce țin de același proiect. Un ins ce răstoarnă întîmplător o călimară pe o coală de hîrtie nu a produs și nu va produce niciodată o operă de artă, indiferent de forma petei de cerneală. Un artist ce recurge în mod deliberat la un procedeu similar, și care optează pentru a reține, sau, dimpotrivă, pentru a nu reține ceea ce i-a oferit acel accident provocat de el, integrînd, în cazul că produsul răspunde dorinței sale sau chiar o depășește, acea imagine în întreaga-i operă, face o suită de operațiuni care pot duce la un rezultat artistic. Artistul este surprins de hazardul (provocat de el, eventual) petei de cerneală, și totodată recunoaște aici ceva ce-i este foarte cunoscut, ceva ce nu-l surprinde cîtuși de puțin și pe care parcă l-a voit și l-a știut dintotdeauna. Surpriza, uimirea sa e una specifică: ea are loc nu sub regimul unei straneități, ci sub cel al unei familiarități, al unei intimități (chiar dacă ocultată, în primul moment, de o senzație a bizarului și a neașteptatului). O fenomenologie a percepției artistice care, pentru

poietică, nu poate fi obiect decît în măsura în care este şi facere artistică, ar putea fi nuanţată în acest sens: artistul „vede-lumea-cu-ochii-uimiţi-ai-unui-copil", adică o percepe conform unui mecanism analogic care o deformează, dar această imagine deformată care este metafora (cf. Proust) e, în cazul său, spre deosebire de cel al copilului, nu o imagine necunoscută ci una recunoscută, una ce-şi află pe dată locul şi funcţia într-un sistem obiectual (opera) pe cale de a fi făcut şi care o chema şi o impunea cu necesitate logică.

Tot ceea ce am spus pînă aici cu privire la relaţia acţiune artistică/material (hazard)/operă îşi află aplicarea la toate artele şi, în cadrul acestora, la toate produsele pe care le considerăm, printr-un consens a cărui constituire nu ţine de domeniul poieticii/poeticii ci de cel al sociologiei artelor (deşi în anumite zone modul de constituire a consensului poate implica poietica/poetica, facerea artistică fiind ea însăşi influenţată, şi uneori profund, de reacţia instanţei receptoare, influenţată şi aceasta, la rîndu-i, de procesul de producere a operei), ca fiind opere artistice, inclusiv cele desemnate prin termenul de anti-artă, ce acordă, *şi totuşi doar între anumite limite*, după cum am arătat mai sus, un rol preponderent hazardului.

Mai dificilă rămîne o tentativă de descriere şi de clasificare a ceea ce am numit material şi implicaţia de hazard pe care o presupune. După René Passeron, care abordează într-un mod oarecum sistematic această chestiune, materialele artistice, pe care cel ce creează opera le ia din natură, ar putea fi clasificate în felul următor: 1. materiale cu caracter material în sensul cel mai palpabil al termenului (cele utilizate în artele plastice şi în arhitectură); 2. materiale fizice (în muzică); 3. materiale corporale (în teatru, dans); 4. materiale culturale (literatura)[177]. Această clasificare include, specificîndu-le la modul anume, şi produsele industriale sau semi-fabricatele utilizate în artele plastice şi în arhitectura epocii noastre. Ea ni se pare acceptabilă, deşi ignoră arte de dată mai recentă, cea a filmului, de exemplu, sau a fotografiei. Ea ar putea suporta şi alte multe ameliorări: fie şi numai la o primă vedere putem observa că obiecte utilitare produse de om în serie mică (costumele, decorul spectacolelor de teatru, operă şi balet, obiectele cu funcţie deturnată utilizate ca material

Scanned with OKEN Scanner

de artele plastice moderne) trebuie de asemenea specificate în această clasificare, ca și mișcarea, sau lumina, utilizate ca material nu numai în teatru, operă, balet, și orice alt gen de spectacol, ci și în artele plastice, care au folosit întotdeauna lumina (și umbra) ca pe un material de primă importanță iar astăzi, prin pictura și sculptura cinetică, explorează și posibilitățile mișcării ca material prin mijlocirea căruia opera se autodesemnează la extrema limită ca facere, angajîndu-l în procesul producerii ei, la un mod ce se vrea material, pe cel ce o privește.

S-ar mai putea observa că specificitatea materialelor (și a tipurilor de hazard pe care acestea le suscită) pentru fiecare artă sau grup de arte în parte este din ce în ce mai puțin strictă pe măsură ce înaintăm către și în epoca actuală. Această specificitate este dealtminteri mai mult decît relativă chiar în perioadele „tradiționale", toate artele, și nu numai literatura, lucrînd cu ceea ce René Passeron numește „material cultural". Manipularea acestuia ține de un fenomen de intertextualizare care acționează ca o lege în orice proces de producere artistică. În cadrul artelor plastice această intertextualizare poate avea o materialitate de nimic ocultată: monumente arhitecturale au fost construite prin *integrarea* (deci prin re-funcționalizarea lor în cadrul unei noi structuri) în ansamblul lor a unor fragmente de monumente mai vechi etc. Dar ea funcționează și la nivelul strict „cultural" la care funcționează în cadrul literaturii, prin situarea, implicit polemică atunci cînd e vorba de o operă novatoare, față de celelalte opere plastice, dar și literare etc. existente, de-structurate și utilizate fragmentar ca elemente într-o nouă combinatorie. Tendința către o estompare a specificității materialului în funcție de tipul de artă se manifestă și în numeroasele tentative către forme de artă „totală", ce încearcă să realizeze o structură perfect coerentă prin recurs la resursele și modalitățile tuturor artelor.

Materialitatea acțiunii artistice nu presupune deci doar faptul că ea se exercită într-un material palpabil (pipăibil), sunetul, lumina, mișcarea, fiind materiale fără a fi sesizabile prin simțul tactil. Și totuși, în cazul literaturii — și acesta e domeniul care ne interesează aici în primul rînd, noi discutîndu-le pe celelalte nu în sine și pentru ele, ci pentru a încerca să mergem

şi pe aceste alte căi, mai puţin frecventate, către înţelegerea producerii operei literare — conceptul de acţiune artistică exercitată într-o materialitate continuă să pară riscat, şi aceasta în primul rînd pentru că literatura este încă gîndită în cea mai mare măsură în dimensiunea ei „reprezentativă", ca mimesis. Materia reprezentată (substanţa, se mai spune uneori) s-ar afla de o parte, iar de cealaltă parte o imagine (imitaţie) a ei cu existenţă ce ne apare în mod natural ca imaterială, pur mentală. Prioritatea acordată referentului în această concepţie ocultează ceea ce o poietică/poetică, în sensul în care am propus-o aici, vrea să pună în evidenţă: faptul că a face literatură înseamnă a exercita *meseria* de a scrie, că munca scriitorului este o muncă în sensul cel mai propriu al termenului, ce operează cu unelte şi materiale ce-i sînt proprii. A spune, împreună cu Passeron, că literatura manipulează material cultural este corect dar nu suficient, căci şi celelalte arte utilizează un astfel de material, altminteri ipostaziat. Literatura utilizează ca principal material cuvîntul, ce, dintr-o anumită perspectivă este material cultural, dar dintr-o alta este materie sonoră (ce se adresează deci simţului auditiv, ca şi muzica) sau grafică (adresîndu-se astfel simţului vizual, ca şi pictura). Importanţa tot mai mare acordată „muzicalităţii" poeziei sau efectelor vizuale obţinute prin diferite procedee de punere în pagină şi de utilizare a resurselor tipografice arată în ce măsură scriitorul începe să fie sensibil la materialitatea în care lucrează. Sensibilizarea la calitatea grafică a cărţii, la calitatea hîrtiei din care e făcută etc. introduce şi o componentă tactilă în procesul de producere a cărţii, pe care scriitorul o face în sens total participînd şi la realizarea ei pînă în acest ultim stadiu în care ea are statut şi de obiect material palpabil, supus uzurii timpului asemenea unui tablou, sau unei statui, sau unui edificiu. Există şi ceea ce am putea numi o literatură cinetică, pentru care mişcarea (în sensul cel mai propriu al termenului) devine parte integrantă a operei, material manipulat de aceasta: cartea, inventată de cutare autor, cu pagini detaşate, neinserate într-o ordine anume, şi a căror dispoziţie poate fi modificată la nesfîrşit, prin operaţii similare cu cele prin care este mînuit un pachet de cărţi de joc.

Scanned with OKEN Scanner

La nivelul „materialului cultural", literatura mînuieşte, în virtutea procedeului intertextualizării, fragmente de opere existente, coduri literare şi culturale, diferite seturi de reguli cărora li se conformează şi pe care totodată le modifică neîncetat conform aceluiaşi joc al hazardului, mereu integrat ca soluţie şi opţiune proprie adoptată de liberul arbitru al conştiinţei artistice ce ştie să sesizeze *necesitatea* modificării impuse de logica interioară a operei, recunoscînd această necesitate în ceea ce părea doar joc haotic al accidentalului. O greşeală de tipar sau de dactilografiere, o foaie de manuscris pierdută sau a cărei ordine a fost din simplă întîmplare răsturnată pot juca aici rolul petei de culoare prelinse sau al cernelei răspîndite pe cartonul pictorului. Acesta este hazardul în materialitatea lui cea mai palpabilă. Dar există şi hazardul unei întîlniri întîmplătoare (în cursul unei lecturi, al unei conversaţii), cu un cuvînt sau cu un text (de oricare natură ar fi el), ori hazardul unei rime întîmplător găsite dar care poate modifica (genera) un poem întreg, al unui ritm venit de nu se ştie unde.

Materialitatea ocultată a actului de a scrie se dezvăluie însă în mod spectaculos atunci cînd luăm în considerare rolul mîinii şi al uneltelor scriitoriceşti. Într-unul din interviurile sale[178], Barthes arată minuţios, în termeni de dorinţă şi bucurie, relaţia sa cu foaia de hîrtie pe care scrie, cu stilourile pe care le preferă, cu cele pe care le exclude cu totul pentru că l-ar pune în imposibilitatea de a scrie, cu maşina de scris etc. Toate aceste condiţii materiale, ce la primă vedere nu au decît un rol minimal în producerea operei, sînt determinante în a face ca textul creat să fie o „écriture" şi nu o „écrivance". Pentru Blanchot, prezenţa materială a „mîinii care scrie", a gestului ei prin care se intră în „spaţiul literar" şi prin care se iese din el are o participare mai semnificativă la crearea operei decît impalpabilul proiect mental care o pune în acţiune, dar faţă de care ea are şi un anume grad de autonomie, supunîndu-i-se dar şi împotrivindu-i-se, modificîndu-l, modelîndu-l astfel treptat. „Mîna, spune Focillon, înseamnă acţiune: ea apucă, ea creează iar uneori s-ar spune că gîndeşte".

Eu însămi, „întreprind acest elogiu al mîinii ca pe o datorie faţă de un prieten. În momentul în care încep să-l aştern pe

hîrtie, îmi privesc mîinile ce îmi solicită gîndirea şi o stimulează. Iată-le, aceste tovarăşe neobosite, ce timp de atîţia ani şi-au făcut datoria; una imobilizînd hîrtia, cealaltă înmulţind pe foaia albă aceste mici semne înghesuite, închise la culoare, active. Prin intermediul lor, omul intră în contact cu rigoarea gîndirii. Ele degajează blocul. Ele îi impun o formă, un contur şi, chiar în scriitură, un stil."[179].

1. Numărul acestora e foarte mare. Nu trimitem decît la o parte din ele.

2. Cf. Jean-Pierre Richard, *Création de la forme chez Flaubert*, in *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

3. Gustave Flaubert, *Ispitirea Sfîntului Anton*, București, Editura Univers, 1977, p. 199, traducere de Mihai Murgu.

4. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, tome I, Paris, Gallimard, 1919, pp. 258—260. Și, în continuare: „Nu m-am mai gîndit niciodată la acea pagină, dar în acel moment, cînd, pe colțul de scaun pe care vizitiul doctorului așeza de obicei coșul cu păsări pe care le cumpăra de la piața din Martinville, terminasem să o scriu, am fost atît de fericit, simțind că mă izbăvise pe deplin de acele clopotnițe și de ceea ce ascundeau îndărătul lor încît, ca și cum aș fi fost eu însumi o găină și tocmai aș fi ouat un ou, m-am apucat să cînt din răsputeri“ (pp. 261—262). A *face opera* și a *cunoaște* apare aici ca unul și același lucru, ca unică acțiune „izbăvitoare“.

5. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 70.

6. Cf. Jean Guillaumin, *La création artistique et l'élaboration consciente de l'inconscient*, in Colectiv, *Psychanalyse du génie créateur*, Paris-Bruxelles-Montreal, Bordas, 1974, p. 234: poezia, spre deosebire de cura psihanalitică, este „« scriitură» în sensul forte al termenului. Și tot asta era chiar și în timpurile poeziei - « parole» a rapsozilor homerici. Ea vizează instaurarea lingvistică perfectă și stabilă. Cuvintele trebuie să se înfățișeze în cele din urmă în deplina lor glorie, ca produse de un echilibru desăvîrșit. Poezia, prin chiar tehnica ei, asemenea, fără îndoială, oricărei opere de artă, ține de ordinea definitivului“.

7. Marcel Proust, *op. cit.*, pp. 69—70, 72”.

8. Cf. Jean Guillaumin, *op. cit.*, *passim*. „Proiectul specific al poeziei de a ajunge la prospețimea și la plenitudinea sensului cu prețul unui fel de eliberare a inconștientului nu-i este mai puțin esențial (decît pacientului supus curei psihanalitice — n.ns.). Dar pentru a și-l împlini, *poetul pune pe primul plan Cuvîntul și preocuparea pentru scriitură* (subl. ns.). Astfel încît poezia înaintează pe o creastă de munte îngustă, iar arta sa constă în a inventa, cu cuvintele unui limbaj la origine banal, noi filtre

Scanned with OKEN Scanner

verbale într-atît de definite încît pot să lege şi să dezlege totodată un maximum de emoţii pulsionale în iradierea vie a cuvintelor imobile. Analistul, dimpotrivă, încearcă să-şi înveţe pacientul să *mobilizeze* (subl. în text) cuvintele la infinit, în repertoriul disponibil al conştiinţei sale, spre a-şi spune lui însuşi Inconştientul său, slujindu-se în mod abil de Preconştientul său complice. *Poezia lucrează asupra cuvintelor pînă cînd le umple de sens*, în timp ce analistul lucrează asupra sensului prin mijlocirea cuvintelor şi multiplică cuvintele pentru a parveni să-l posede, chiar dacă apoi le abandonează ca pe tot atîtea învelişuri goale. *Izbăvirea poetică a inconştientului este o sfidare victorioasă aruncată sărăciei limbajului*, în timp ce izbăvirea analitică încearcă să se acomodeze cu această sărăcie a semnificantului pentru a ajunge prin perpetua depăşire a formulărilor la subiectul mereu viu, inventator al unui sens ce nu încetează a se face. [...] *De aceea poetul, odată ce şi-a săvîrşit poemul, încetează să mai fie obsedat de necunoscut* (sublinierile ns.); prin inspiraţia sa a putut căpăta dovada luminoasă a măiestriei sale şi el simte că s-a construit pe sine construindu-şi opera: «*monumentum exegi aere perennius*»" (subl. în text) (pp. 234—235). Pacientul psihanalizat tinde să ajungă la „o «poiesis» a propriei sale vieţi, la o re-creare, la o instaurare plenară a sensului" (*idem*, p. 233), în timp ce poetul vizează în primul rînd o poiesis a propriei sale opere, cea a propriei sale vieţi fiind realizată doar în măsura realizării operei.

Experienţa descrisă prin fraza: „De aceea poetul, odată ce şi-a săvîrşit poemul, încetează să mai fie obsedat de necunoscut", este cum nu se poate mai explicit confirmată de textele proustiene.

9. Blanchot descrie această relaţie în următorii termeni, referindu-se la Proust; „E nevoie, fără îndoială, de întreg timpul vieţii lui Proust, de întreg timpul navigaţiei reale, pentru ca el să ajungă la acel moment unic cu care începe navigaţia imaginară a operei şi care, în operă, marcînd culmea la care ea ajunge, şi sfîrşeşte, marchează totodată punctul cel mai de jos de unde cel ce este socotit a o scrie trebuie acum să înceapă a o scrie, faţă cu neantul ce-l cheamă şi cu moartea ce-i pustieşte, încă de pe acum, inteligenţa şi memoria. [...] *Timpul regăsit* este istoria

Scanned with OKEN Scanner

unei vocații ce datorează totul duratei, dar nu-i datorează totul decît pentru că i s-a sustras dintr-o dată, printr-un salt imprevizibil (în termeni proustieni, printr-o „decolare" — n.ns.) (*Spațiul literar*, București, Editura Univers, 1980, p. 156, traducere și prefață de Irina Mavrodin).

10. *Idem*.

11. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1954—1961, I, p. 555.

12. Cf. Didier Anzieu, *Vers une métapsychologie de la création*, in Colectiv, *Psychanalyse du génie créateur*, *ed. cit.*, pp. 3—4: „Creativitatea se definește ca un ansamblu de predispoziții ale caracterului și ale minții care se pot cultiva și pe care le regăsim dacă nu la toți oamenii [...] cel puțin la mulți dintre ei. Creația, dimpotrivă, constă în inventarea și în compunerea unei opere, *artistică sau științifică*, în funcție de două criterii: a aduce ceva nou (a face ceva ce n-a mai fost niciodată făcut), a-și vedea valoarea mai devreme sau mai tîrziu recunoscută de către un public. Cei mai mulți dintre indivizii creativi nu sînt niciodată creatori: diferența dintre aceștia, după cum spune Proust în legătură cu Bergotte, constă în « decolare». Autorii care s-au interesat de studiul experimental al creativității au definit acest moment ca pe *un moment al « gîndirii divergente»*, adică al gîndirii care se îndepărtează de stereotipuri și de norme, prin disocierea unor elemente în mod obișnuit asociate. E o descriere corectă, dar sărăcăcioasă, a procesului. De ce un om ce, în cel mai bun caz, trecea drept înzestrat, și care el însuși se credea sau nu înzestrat, începe, dintr-o dată sau la capătul unei îndelungate perioade de incubație, să scrie, să picteze, să compună, să enunțe formule și, prin chiar aceasta, să exercite un impact de gînduri și de emoții asupra unor cititori, spectatori, auditori, vizitatori? De ce el a zburat în timp ce ceilalți rămîn pe pămînt?" (Subl. ns.)

13. Cf. Didier Anzieu, *op. cit.*, subcapitolele *D. Travail du rêve, travail du deuil, travail de la création, E. Premier épisode du décollage freudien, F. Second épisode du décollage freudien, G. Troisième épisode du décollage freudien.*

14. *Ibidem*, p. 5. Cf. *op. cit.* și subcapitolul I, *Les cinq phàses du travail de création et les résistances correspondantes.*

Scanned with OKEN Scanner

15. Sau discutat în termeni de patologie. Cf. *op. cit.*, după care H. F. Ellenberger afirmă că există o „maladie a creației", pusă de el în paralel cu transa șamanilor și exemplificată prin cazul lui Freud în perioada autoanalizei acestuia. Dar chiar și acest mod de abordare, susține Didier Anzieu, „rămîne mai curînd psiho-etnologic decît cu adevărat psihanalitic".

16. Pentru Roger Martin du Gard, al cărui roman de tip reprezentativ este situabil în directa descendență a lui Zola, separarea formei de conținut, cu alte cuvinte preexistența conținutului în raport cu forma în cadrul procesului de creație, este un adevăr de domeniul evidenței: „În noiembrie trecut, citind cărticica lui Kléber Haedens *Paradox asupra romanului*, notam următoarele: mereu veșnica problemă a *formei* și a *fondului* (subl. în text). Haedens consideră că e absurd să încerci să le disociezi. Iar eu susțin morțiș că e cu putință; că eu fac asta; și că nu-mi lipsește mult ca să spun că trebuie disociate [...] Pentru mine fondul și forma sînt tot atît de distincte ca și iepurele și sosul în care e gătit. Oare iepurele se naște în ostropel? Asigură-te mai întîi că ai un iepure bun, și nu te mulțumi să confecționezi un sos gustos pentru un amărît de iepure bătrîn!" (Roger Martin du Gard, *Journal*, 17 martie 1942, *apud* Kléber Haedens, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1965, pp. 125—126). Forma aici e concepută ca supraadăugată, confecționată după ce autorul posedă „conținutul" („iepurele"), lucru cu neputință de imaginat de către nici un autor care a reflectat în mod cît de cît susținut la munca sa.

Să comparăm cu acest text un fragment dintr-o scrisoare pe care Flaubert i-o adresează Louisei Collet (1846): „Atîta vreme cît, în cazul unei fraze date, nu mi se va fi separat forma de fond, voi susține că aceste două cuvinte sînt lipsite de orice înțeles. Nu există gînduri frumoase fără forme frumoase și viceversa". Pentru Flaubert, am putea spune, parafrazînd cunoscutele cuvinte ale lui Valéry („la poésie est une longue hésitation entre le son et le sens"), romanul este o lungă ezitare între sunet și sens, între „formă" și „conținut". O aliterație neplăcută, un ritm discordant duc la modificări importante în planul semantic al întregii opere pe care o scrie.

Scanned with OKEN Scanner

Un reper în vasta problematică a conținutului și formei, dihotomie depășită de reflecția structuralistă și poststructuralistă, ar putea fi și acest punct de vedere al lui A. - J. Greimas: „orice limbaj poate fi definit ca o *formă* obținută prin *conjuncția a două substanțe* diferite având fiecare *forma ei proprie ;* substanța expresiei și substanța conținutului. O aplicare prudentă a principiului izomorfismului între aceste două substanțe ne permite să transpunem în planul conținutului cunoștințele noastre despre planul expresiei" (subl. în text) *(Despre sens*, București, Editura Univers, 1975, pp. 55—56, traducere și prefață de Maria Carpov).

17. Numită de el „contopire" *(Einfühlung)* cu obiectele experienței (asupra acestei chestiuni vom reveni în ultimele pagini ale acestui capitol).

18. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, p. 503.

19. *Lexis-Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 1026.

20. Cf. și Ion Barbu: „La Rimbaud admirăm (geniul descoperirii) geniul « euristic», o lume și un mod nou de a simți anexate domeniului poetic» (tr. Al. Ciorănescu, Jean Moréas, *Stanțe*, București, 1945, p. 39, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, București, Editura Albatros, 1970, p. 345, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu).

21. Aforism din *Discobolul*, *apud* Lucian Blaga, *Elanul insulei*, col. „Restituiri", Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 34, ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, prefață și note de George Gană.

22. Aforism din *Din duhul eresului*, *apud* Lucian Blaga, *Elanul insulei*, *ed. cit.*, p. 240.

23. Aforism din *Aforisme și însemnări*, *apud* Lucian Blaga, *Elanul insulei*, *ed. cit.*, p. 158.

24. Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, în *Ideea Europeană*, anul IX, nr. 250, 1 noiembrie 1927, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 382. Cf. și *idem :* „Poezia lui Mallarmé a putut specula în jurul *plein-air*-ismului, iar *Après-midi d'un faune* rămîne la un nivel liric foarte ridicat. Dar poezia lui Mallarmé era servită de o intelectualitate și o cultură filologică unică".

Scanned with OKEN Scanner

25. Ion Barbu, *Opera de artă concepută ca un efort de integrare*, *Umanitatea*, anul I, nr. 3—4, august—septembrie 1920, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 380.

26. Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, *Ideea Europeană*, anul IX, nr. 250, 1 noiembrie 1927, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 381.

27. *Idem.*

28. Ion Barbu, *Poezia leneşă*, *Viaţa literară*, anul III, nr. 77, 10 martie 1928, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, pp. 385—386.

29. Ion Barbu, *„Evoluţia poeziei lirice“ după E. Lovinescu*, *Ideea Europeană*, anul IX, nr. 209, 1 decembrie 1927, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 384.

30. Ion Barbu, *Cuvînt către poeţi*, *Pan*, anul I, nr. 1, 1—15 martie 1941, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 389.

31. Cf. nota 24.

32. Dan Barbilian, *Pro domo*, *Ideea Europeană*, anul IX, nr. 206, 8 noiembrie 1927, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 383.

33. Ion Barbu, *Cuvînt către poeţi*, *Pan*, anul I, nr. 1, 1—15 martie 1941, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, pp. 388—389.

34. Hermann Broch, *Hofmannsthal et son temps*, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque des idées“, pp. 154—163, *passim* (traduit de l'allemand par Albert Kohn, édition et introduction de Hannah Arendt).

35. Cf. Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, *ed. cit.*, p. 222. Avem aici un adevărat repertoriu al temelor „impersonalizării“ mai sus enumerate. Cf. şi Ion Barbu, cu următorul text: „Mort aşadar, Peisagiul; închise ochiurile de păduri; sleite gîtlejurile de ape; isprăvit jocul pîclelor, ca un suflet jertfit pe zări; spart, syrinxul trestiilor; corul de oceanide al frunzelor, pe veci întristat! / Dar zvonul s-a dovedit de minciună. După ierni pustii, cătuşele de argint ale fîntînilor prinseră să se topească. Alte primăveri coborîră din munte. Luxul izvoarelor şi umbra codrului fură din nou cercetate“ (Ion Barbu, *Cuvînt către poeţi*, *Pan*, anul I, nr. 1, 1—15 martie 1941, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 389).

36. Irina Mavrodin, *Reci limpezi cuvinte*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 5.

37. *Ibidem*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

38. Hugo von Hofmannsthal, *Poetul şi timpul acesta* (1907), *apud* Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, *ed. cit.*, pp. 119—120.

39. *Ibidem*, p. 120.

40. Cf. Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 79 (traducere de Valentin şi Liana Atanasiu, prefaţă de Marian Popa): „cartea este produsul unui alt eu decît cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre. Încercînd să-l recreem în noi, în străfundul fiinţei noastre, putem ajunge să înţelegem acest eu, dacă vrem să încercăm să-l înţelegem".

Înţelegerea devine deci posibilă prin experienţa personală: poieticianul este cel ce s-a identificat cu poetul, cel ce *este* poetul.

41. Cf. nota 37. În acest caz, sentimentul „cosmic" al identificării cu alte regnuri este cel al identificării cu celălalt care este acelaşi.

42. *Apud* Maurice Blanchot, *Rilke şi exigenţa morţii*, in *Spaţiul literar*, *ed. cit.*, p. 103.

43. *Ibidem*, p. 94.

44. *Ibidem*, p. 95.

45. Pentru Lanson, de asemenea, el este şi poet, prin tot ce are romantic opera sa.

46. Cf. Irina Mavrodin, *Flaubert*, in *Modernii, precursori ai clasicilor*, *ed. cit.*

47. Cf. pentru relaţia conştiinţă „obscură"/conştiinţă „clară" în actul de creaţie, textele citate din Proust şi din Valéry.

48. *Apud* Maurice Blanchot, *Inspiraţia, lipsa de inspiraţie*, in *Spaţiul literar*, *ed. cit.*, p. 120. Cu privire la experienţa depersonalizării, cf. *ibidem*, eseurile *Kafka şi exigenţa operei*, *Rilke şi exigenţa morţii*, *Musil*, *Broch* etc.

49. Argumentele pe care cunoaşterea poieticii/poeticii poeziei chineze, japoneze sau indiene ni le-ar putea oferi în sensul demonstraţiei noastre sînt, neîndoielnic, extrem de semnificative, probabil chiar mult mai semnificative decît cele deduse aici din poietica/poetica poeziei europene. Poezia lui Rimbaud şi cea a lui Mallarmé au fost dealtfel cu insistenţă raportate la coordonatele gîndirii şi artei extrem-orientale.

Scanned with OKEN Scanner

50. Cf. de asemenea: „Formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanităţi clare: a Greciei, chenar ingenuu şi rar, ocolind o mare. Intuiţia acelui suflet e o favoare a zeilor. [...] În acest Delos al poeziei ridicate, nouă sau veche, Modernismul sună ca o evocare profană“ (Ion Barbu, *„Evoluţia poeziei lirice“ după E. Lovinescu*, in *Ideea Europeană*, anul IX, nr. 209, 1 decembrie 1927, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 384).

51. *Idem*.

52. *Idem*, p. 381.

53. Livius Ciocârlie, *Semnele textului la Mallarmé*, in *Negru şi alb*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1979.

54. Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1969, (prefaţă şi traducere de Cornel Mihai Ionescu.

55. Citat de noi mai jos („Lire — / cette pratique“ etc.). Cf. Jacques Derrida, *La double séance*, in *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

56. Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Fasquelle Éditeurs, p. 291.

Multiplele deschideri semantice ale (meta)textului mallarmean, în care pentru prima dată apare termenul „disséminée“, deschideri obţinute printr-un savant aranjament sintactic, ne obligă să renunţăm la orice tentativă de traducere.

Să marcăm aici, alături de sintagma „disséminée“, organizările sintagmatice „*Lire* — / Cette *pratique*“, „Appuyer, selon la page, au *blanc*“, „le hasard vaincu mot par mot“, „indéfectiblement le *blanc* revient“, „pour conclure que *rien au-delà* et authentiquer *le silence*“, „ingénuité“, „fragments de candeur“, care o contextualizează ca practică a unui text ce se (re)face odată cu fiecare lectură, în *actul* fiecărei lecturi.

Derrida ajunge la următoarea aproximare a conceptului de „diseminare“, definit şi prin raportare polemică la critica tematică a lui Jean-Pierre Richard din eseul consacrat de către acesta lui Mallarmé *(L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961): „Dacă există text, dacă hymenul se constituie în urmă *(trace)* textuală, dacă rămîne ceva din el, aceasta se întîmplă pentru că indecidabilitatea sa îl desparte (îl împiedică

Scanned with OKEN Scanner

să depindă) de fiecare, deci de orice semnificat, antitetic sau sintetic. Textualitatea sa n-ar fi ireductibilă dacă, prin însăşi necesitatea funcţionării lui, el nu s-ar lipsi (privaţiune şi/sau independenţă; hymenul este structura lui *şi/sau*, între *şi/sau*) de încărcătura sa de semnificat, în mişcarea prin care sare de la unul la celălalt. Drept care *stricto sensu* nu este un semn sau un « semnificant». Şi de vreme ce tot ceea ce (devine) urmă datorează acest lucru structurii în curs de propagare a hymenului, un text nu va fi niciodată făcut din « semne» sau din « semnificanţi». (Ceea ce nu ne împiedică, bineînţeles, să folosim din comoditate cuvîntul « semnificant» pentru a desemna în vechiul cod ceea ce din urmă *(trace)* se desparte de sens sau de semnificat.)

Trebuie acum să încercăm să scriem cuvîntul *diseminare*.

Şi să explicăm de ce, în cazul textului lui Mallarmé, încercăm totdeauna o dificultate în a urmări un sens.

Dacă nu există deci unitate tematică sau sens total ce ar putea fi reapropiat dincolo de instanţele textuale, într-un imaginar, o intenţionalitate sau o trăire, textul nu mai este expresia sau reprezentarea (fericită sau nu) a unui *adevăr* care s-ar difracta sau s-ar aduna într-o literatură polisemică. Acest concept hermeneutic de *polisemie* ar trebui înlocuit cu cel de *diseminare*" (sublinierile în text) *(La Dissémination, ed. cit.*, pp. 293 — 294)

57. Cf. Irina Mavrodin, *„La mise en abîme" în Falsificatorii. de bani*, in *Modernii, precursori ai clasicilor, ed. cit.*

58. Cf. *Scrisoarea către Georges Izambard* din 13 mai 1871 şi *Scrisoarea către Paul Demeny* din 15 mai 1871, in *Rimbaud, Oeuvres complètes*, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1963, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, pp. 267—273.

59. Ca şi (meta) textele lui Dan Laurenţiu *O pogorîre în Maëlstrom, Privirea lui Orfeu* etc., ce pot fi citite şi ca „poeme".

60. Cf. şi Livius Ciocârlie, *Negru şi alb, ed. cit.*

61. Cf. *supra* capitolul *În căutarea unui nume şi a unui statut propriu.*

62. Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in *Moartea la Veneţia*, Bucureşti, Editura pentru literatură, col. „Biblioteca pentru toţi",

Scanned with OKEN Scanner

1965, pp. 176—177, traducere de Lazăr Iliescu şi Al. Philippide, prefaţă de Eugen Schileru.

63. Rimbaud, *Oeuvres complètes, ed. cit.*, p. 270.

64. Cf. nota 62.

65. Cf. Irina Mavrodin, *Romane fără autor?, Gazeta literară*, nr. 20, 1964.

66. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

67. Cf. mai ales Claudine Normand, *Métaphore et concept*, Bruxelles, Édition Complexe, 1976.

68. Karl R. Popper, *Logica cercetării*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981, studiu introductiv şi note de Mircea Flonta, traducere de Mircea Flonta, Alexandru Surdu şi Erwin Tivig, pp. 75—76.

69. *Ibidem*, p. 76. Într-o notă, Popper face următoarea trimitere: „Vezi A. EINSTEIN, *Ansprache zu Max Planck 60. Geburtstag*. Pasajul citat începe cu cuvintele: « Misiunea supremă a fizicianului este deci căutarea... » ş.a.m.d. (citat după EINSTEIN, *Mein Weltbild*, 1934, p. 168). Idei asemănătoare a formulat mai întîi Liebig, în lucrarea citată; cf. de asemenea E. MACH, *Prinzipien der Wärmelehre*, 1896, p. 443 şi urm.".

70. Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, Paris, Flammarion, 1934, p. 153.

71. *Ibidem*, p. 12.

72. *Ibidem*, pp. 155—156.

73. *Ibidem*, pp. 123—124.

74. *Ibidem*, p. 38.

75. *Ibidem*, p. 39.

76. *Ibidem*, p. 37.

77. *Ibidem*, p. 36.

78. *Ibidem*, p. 35.

79. *Ibidem*, p. 39.

80. *Ibidem*, p. 123.

81. *Ibidem*, p. 13.

82. I. Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu, Viaţa literară*, nr. 36, sîmbătă 5 februarie 1927, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1970, p. 407, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu.

Scanned with OKEN Scanner

83. Eugen Lovinescu, *Critice*, IX, *Poezia nouă — Alte aspecte*, Editura Ancora, 1924, pp. 174—177, *apud* Ion Barbu, *Poezii*, *ed. cit.*, pp. 397—400, *passim*.

84. *Ibidem*, p. 397.

85. Cf. Irina Mavrodin, *Rousseau: funcția cognitivă a literaturii*, în *Modernii, precursori ai clasicilor*, *ed. cit.*, p. 17: „Astfel literatura, ca și orice altă activitate umană, este un demers producător de cunoaștere prin facere, prin praxis. Funcția ei comportă și o dimensiune prospectivă, exploratoare, prin care realul este decupat și re-construit. Această funcție s-ar suprapune și cu ceea ce de obicei numim funcția *creatoare* a literaturii".

86. Cf. *supra*, nota 84.

Este foarte relevant a privi această bifurcare cînd are loc la unul și același individ creator. Pentru dezvoltări pe această temă, cu aplicație la Sartre, cf. Irina Mavrodin, *„La Nausée" sau producerea textului*, in *Modernii, precursori ai clasicilor*, *ed. cit.*

87. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, coll. „Le Chemin", 1973, p. 55. Sintagma „comunicare transnarcisiacă" îi aparține lui Sarah Kofman.

88. Cf. Proust citat *supra*.

Pentru conceptul de configurație „definitivă" cf. *supra* nota 6.

89. Cf. *supra* analiza făcută de noi pe texte proustiene.

90. Asupra acestor chestiuni vom reveni în capitolul *Impersonalizare, inspirație, fabricație poetică*.

91. Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, col. „Idées", 1957, p. 14.

92. *Ibidem*, pp. 13—14.

93. Cf. Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 59: „Impersonalul spune ca Apollinaire: « cea pe care am pierdut-o / Anul trecut în Germania / Și pe care nu o voi mai revedea ». Poezia savantă se întîlnește aici cu folclorul și cu proverbul. Aici *je* nu este *un « autre »*, ca în formula stupid repetată a lui Rimbaud, căci repetiția *umanizează* o experiență halucinatorie limită și care nu poate fi decît experiență-limită, nonrepetabilă, în timp ce aici *je* este *on*, reintegrînd poezia *comunicării*, cotidianului" etc. (sublinierile în text).

Scanned with OKEN Scanner

Pentru noi, *on* coincide cu *un autre*, experienţa rimbaldiană fiind experienţa-limită infinit repetabilă şi *comunicabilă* în actul lecturii. Ne întîlnim însă cu opinia lui Meschonnic sub un alt raport: impersonalizarea, ca mod al comunicării cu Celălalt, este condiţia însăşi a *oricărei* arte.

94. *Ibidem*, p. 54.

95. Cf. între altele, Tzvetan Todorov, *Les jeux de mots*, in *Recherches poïétiques* II, *ed. cit.*

96. „Căci EU este un altul. Dacă arama se trezeşte trîmbiţă, nu-i vina ei. Lucrul îmi este evident: asist la înflorirea gîndirii mele: o privesc, o ascult: mînuiesc arcuşul: simfonia clocoteşte în adîncuri, sau se iveşte dintr-un salt pe scenă" (Rimbaud, *Oeuvres complètes*, *ed. cit.*, p. 270).

97. Cf. în primul rînd studiul *Pour une épistémologie de l'écriture*, in Henri Meschonnic, *Pour la poétique* II, *ed. cit.*

98. *Ibidem*, p. 53.

99. *Ibidem*, pp. 52—53.

100. *Ibidem*, p. 71.

101. Cf. *Poietică/poetică şi diacronie*, notele 11 şi 20.

102. Cf. nota 11, *ibidem*.

103. Marcel Proust, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, pp. 115—116, traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin.

104. Cf. *supra*, nota 102.

105. Valéry, *Caiet B 1910*.

106. Cf. Flaubert, *Educaţia sentimentală*, *Trei povestiri*, *Ispitirea Sfîntului Anton*, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 598 (ediţie critică de Irina Mavrodin, vol. 2): „E prea tîrziu pentru mine ca să-mi schimb hotărîrea. Un nume propriu este un lucru extrem de important într-un roman, ba chiar un lucru *capital* (subl. în text). A schimba numele unui personaj ar fi ca şi cum l-ai schimba pe acesta în toată alcătuirea lui. Ar fi ca şi cum ai vrea să faci dintr-un negru un alb. Îmi pare rău pentru familia Moreau din Nogent. Dar nu vor avea de ce să se plîngă de mine. Căci domnul Moreau al meu e un tînăr foarte bine".

107. Cf. şi Irina Mavrodin, *Reci limpezi cuvinte*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 5: „Se lasă o răceală ca din vîrf de munte / o stare *provocată* duce spre începutul" etc. (poemul *Se lasă o răceală ca din vîrf de munte*).

Scanned with OKEN Scanner

108. Rimbaud, *Oeuvres complètes, ed. cit.*, p. 268: „trudesc spre a mă face *vizionar*".

109. *Ibidem*, p. 272: „Spun că trebuie să fii *vizionar*, să te faci *vizionar*. Poetul se face *vizionar*" etc.

110. *Ibidem*, p. 273.

111. *Ibidem*, p. 271.

112. *Ibidem*, p. 270: „Funcționari, scriitori: autor, creator, poet, acest om n-a existat pînă acum niciodată".

113. *Ibidem*, p. 268.

114. „Le Poëte se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens* (sublinierile în text)" *(ibidem*, p. 270).

115. *Ibidem*, p. 270: „mulți *egoiști* se proclamă autori".

116. *Ibidem*, pp. 271—272: „poetul va defini cantitatea de necunoscut ce se trezește în vremea sa în sufletul universal".

117. *Ibidem*, p. 268: „nu trebuie spus: Gîndesc. Ar trebui spus: Sînt gîndit. Iartă-mi jocul de cuvinte".

118. *Ibidem*, p. 270: „cel dintîi studiu al omului ce vrea să fie poet este propria-i cunoaștere, întreagă".

119. *Ibidem*, p. 270: „Poetul se face *vizionar* printr-o lungă, imensă și deliberată *dereglare* a *tuturor simțurilor*".

120. Cf. nota 130.

121. Marcel Proust, *Eseuri, ed. cit.*, pp. 116—117.

122. *Ibidem*, pp. 115—116, 117.

123. *Ibidem*, p. 117.

124. Rimbaud, *Oeuvres complètes, ed. cit.*, p. 271: „poetul este cu adevărat cel ce fură focul".

125. *Ibidem*, pp. 270—271: „Inefabilă tortură ce-i pretinde întreaga credință, întreaga forță supraomenească, și prin care devine bolnavul între bolnavi, criminalul între criminali, blestematul între blestemați, — și supremul Savant — Căci el ajunge la *necunoscut !* De vreme ce și-a cultivat sufletul plin de bogății mai mult decît oricare altul".

126. *Ibidem*, p. 271: „Ajunge la necunoscut, și chiar dacă i s-ar întîmpla ca, pierzîndu-și mințile, să nu-și mai înțeleagă propriile vedenii, el le-a văzut totuși! Și chiar dac-ar pieri în saltu-i către lucrurile nemaiauzite și fără de nume: veni-vor

Scanned with OKEN Scanner

alţi teribili truditori ce vor începe totul din zările unde el s-a prăbuşit ".

127. *Ibidem*, p. 272.

128. *Ibidem*, p. 271: „Are în sarcina-i omenirea întreagă, şi *animalele* chiar".

129. *Ibidem*, p. 270: „În Grecia, am spus, versuri şi lire ritmează Acţiunea".

130. *Ibidem*, p. 269.

131. *Ibidem*, p. 271: „va trebui să-şi facă invenţiile simţite, pipăite, ascultate; dacă acel lucru pe care-l aduce de *acolo* are formă, el dă o formă; dacă e inform, el dă informul. Să găseşti o limbă; — Dealtfel, orice cuvînt fiind idee, va veni şi vremea unui limbaj universal " [...] „Această limbă va fi suflet pentru suflet, rezumînd totul, parfumuri, sunete, culori, gînd agăţînd gîndul şi trăgînd".

132. Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *ed. cit.*, p. 256. Cf. şi Paul Valéry, *Caiet B 1910*: „Hîrtia, cerneala, cuvîntul, cadenţa — lucruri neînsemnate. Nimicuri mai durabile decît esenţialul".

133. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 117.

134. Rimbaud, *op. cit.*, p. 270.

135. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 273: „totul, pe lume, există în scopul de a deveni o carte".

136. Marcel Proust, *op. cit.* [*Declinul inspiraţiei*], p. 119.

137. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 245: „Numesc această intenţie Transpunere — Structură, o alta".

138. *Ibidem*, p. 246: „Opera pură implică dispariţia rostirii poetului, care cedează iniţiativa cuvintelor, prin ciocnirea inegalităţii lor puse în mişcare; ele se aprind de reflexe reciproce precum o virtuală dîră de sclipiri pe giuvaeruri, înlocuind respiraţia perceptibilă în vechiul suflu liric sau entuziasta direcţie personală a frazei".

139. *Ibidem*, p. 261.

140. *Ibidem*, p. 290.

141. Versul „dăruit" poetului de un hazard fericit devine astfel un „generator textual". Asupra rolului *incipitului* ca generator textual cf. Raymond Jean, *Pratique de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, cap. *Ouvertures, phrases-seuil*.

Scanned with OKEN Scanner

142. După cunoscuta mărturie a lui Valéry, „hazardul" fericit care a dus la naşterea poemului *Cimitirul marin* a fost întruchipat de „ritmul" scurgerii picăturilor de apă dintr-un robinet defect, ritm ce a dus la emergenţa ritmului de decasilab. Ritmul joacă adeseori la Valéry rolul de generator textual (cf. repetatele declaraţii de tipul: „cutare poem a început pentru mine prin simpla prezenţă a unui ritm ce şi-a căpătat treptat un sens", care ne fac să înţelegem mai bine cunoscuta aserţiune a poetului: „Poezia este pentru mine o îndelungă ezitare între sunet şi sens")

143. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 276: „Cartea, expansiune totală a literei, trebuie să-şi tragă, de-a dreptul, din ea, o mobilitate şi spaţios, prin corespondenţe, să instituie un joc, nu ştim, care să confirme ficţiunea".

144. Cf. Paul Valéry, *Caiet B 1910*: „Să profit de accidentul fericit. Scriitorul adevărat îşi părăseşte ideea în folosul unei alteia care-i apare în timp ce caută cuvintele pentru cea voită, prin chiar aceste cuvinte. El devine mai puternic, mai profund chiar, prin jocul de cuvinte neprevăzut — dar a cărui valoare o vede instantaneu". Şi, de asemenea: „Există mai multe şanse să descoperi o «idee» literară pornind de la o rimă decît să găseşti rima pornind de la o idee. Iată pe ce se întemeiază întreaga poezie şi, mai ales, cea dintre anii '60 şi '80..."

145. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 276: „Nimic întîmplător aici unde un hazard pare a capta ideea, aparatul este asemeni: nu socotiţi, aşadar, aceste cuvinte — industriale sau avînd vreo legătură cu o materialitate: fabricarea cărţii, în ansamblul care va înflori, începe chiar de la o frază. Dintotdeauna poetul a ştiut locul acestui vers etc."

146. Cf. Paul Valéry: „Nu se va insista niciodată îndeajuns: nu există sens adevărat al unui text. Nici autoritate a scriitorului. Orice ar fi vrut să spună, el a scris ceea ce a scris. Odată publicat, un text este asemenea unui aparat de care fiecare se poate sluji după placul şi putinţa sa: şi nu-i sigur că acela care l-a construit se slujeşte mai bine de el decît oricine altul".

147. Franz Kafka, *Aforisme*, *apud* Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 64: „Există două păcate omeneşti capitale, din care decurg toate celelalte: nerăbdarea şi neglijenţa. [...] Poate că nu există

Scanned with OKEN Scanner

decît un singur păcat capital: nerăbdarea". Suprapunerile unor mărturii provenind de la diverşi creatori duc la extrapolări din planul existenţial în cel scriptural. În multe cazuri aceste mărturii se situează explicit în planul scriptural.

148. Maurice Blanchot, *ibidem*, p. 158.

149. Cf. nota 56.

150. Cf. şi Paul Valéry, *Caiet B 1910*: „Această carte care ţi se pare atît de variată, mă satisface prin monotonia ei. Ţie îţi apare ca o lume plină de diversitate. Dar eu nu descifrez aici decît o singură «relaţie», repetată la nesfîrşit. Ea digeră întreg dicţionarul, fără îndoială; dar e singura, şi mereu aceeaşi".

Cf. şi Eugène Delacroix, *Jurnal:* „Există oameni ce-şi dau întreaga măsură de la bun început şi a căror sublimă monotonie este principala lor calitate".

Borges, de asemenea, vorbeşte despre o „monotonie fundamentală" definită ca „pădure de variante multiple", ca „labirint de forme construit cu răbdare", ca „portret al scriitorului".

„Se ştie prea bine cît de monotoni pot fi marii creatori", spune şi Camus *(Essais*, Gallimard, col. „Bibliothèque de la Pléiade", 1965, p. 175.

151. Pentru conotaţiile pozitive pe care le capătă în reflecţia creatorilor înşişi aceste concepte cf. Irina Mavrodin, *Livresc şi poezie — Valéry* în *Spaţiul continuu, ed. cit.* şi *Poezie şi acţiune (Rimbaud)*, in *Modernii, precursori ai clasicilor, ed. cit.*

152. Stéphane Mallarmé, *op. cit.* p. 243.

153. Cf. Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, Bucureşti, Editura Eminescu, p. 190.

154. Cf. şi Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 81: „Există la cei mai mulţi neoromancieri o evidentă opţiune pentru *scriitura artificială*, pentru *celulele narative* destinate să ducă la impresia unui gen specific de *mecanism productor*. Anumite elemente reprezentate de culoare, vocabulă, nume proprii sînt supuse unui proces de ablaţiune, analogie, montaj metonimic, constelaţie metaforică, derivare, parţializare a unei anagrame etc. încît să poată căpăta funcţia unor generatori ficţionali. Scriitura cultivată de unii neoromancieri are pînă la o anumită limită, variabilă de la un autor la altul, un caracter ludic" (sublinierile în text).

Scanned with OKEN Scanner

155. Julia Kristeva, *Séméiotiké — Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, col. „Tel Quel", 1969, p. 274.
156. *Ibidem*, p. 273.
157. *Ibidem*, p. 274.
158. *Idem*.
159. *Idem*.
160. *Idem*.
161. *Ibidem*, p. 273.
162. Iată fragmentele cele mai semnificative (din punctul de vedere al paragramatismului textului mallarmean, al textului poetic în general) cuprinse în două dintre ele (*apud* Julia Kristeva, *op. cit.*, pp. 275—276): „Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner" (Mallarmé, *Lettre à H. Cazalis*, martie 1866).

(„Din nefericire, vidînd versul în asemenea măsură, am întîlnit două abisuri, care mă deznădăjduiesc. Unul este Neantul, la care am ajuns fără să cunosc Budismul, și sînt încă mult prea nefericit pentru a mai putea crede chiar și în poezia mea și a-mi începe iar lucrul, pe care l-am părăsit din pricina acestui gînd copleșitor").

„J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi" (*Lettre à H. Cazalis*, 14 mai 1867).

(„Îți mărturisesc dealtfel, dar numai ție, că am încă nevoie, într-atît de mari au fost ultragiile pe care mi le-a adus triumful meu, să mă privesc în această oglindă pentru a gîndi, și că dacă ea nu ar fi în fața mesei de la care îți scriu această scrisoare, aș redeveni Neantul. Îți spun prin aceasta că sînt acum impersonal, și nu Stéphane pe care l-ai cunoscut, ci o aptitudine pe

Scanned with OKEN Scanner

care o are Universul Spiritual de a se vedea pe sine şi de a se dezvolta, prin mijlocirea a ceea ce a fost eu").

163. Este critica pe care i-o aduce Meschonnic (cf. studiul citat *supra)*, de pe poziţii vehement polemice la adresa Kristevei şi a grupului Tel Quel. Noi acceptăm punctul de vedere al Kristevei, înscriindu-l într-un plan de abordare care este cel al textului însuşi, considerat în materialitatea lui neutră, text care, în actul lecturii, este totdeauna asumat de un subiect situat istoric. Este adevărat că exprimarea Kristevei este oarecum echivocă atunci cînd precizează că spaţiul paragramatic nu este funcţie nici de conştient, nici de inconştient. O asemenea precizare este superfluă pentru nivelul *semiotic* la care se situează spaţiul paragramatic. Pe de altă parte, sintagma „practică semiotică", în care primul termen trimite la activitatea unui *subiect* „creator", rămîne totuşi o sursă de ambiguitate.

164. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 276.

165. Observaţia noastră poate fi extinsă la principalele categorii ale poieticii şi poeticii moderne. Sîntem în faţa unui vast teritoriu încă prea puţin explorat, pe care o asiduă cercetare încearcă să-l cucerească din diferite direcţii.

166. Cf. Julia Kristeva, *Le Langage poétique comme infinité*, in *op. cit.*, pp. 176—180. „*Cartea*, [...] situată în infinitatea limbajului poetic, este *finită*: nu e deschisă, este închisă, constituită o dată pentru totdeauna, devenită principiu, *una*, lege, dar care nu-i lizibilă ca atare decît într-o deschidere posibilă către infinitate" (subl. în text) (p. 180).

167. Julia Kristeva, *Séméiotikè — Recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 182.

168. *Ibidem*, p. 181. Pentru conceptul de alienare considerat în raporturile sale cu producerea operei cf. şi Umberto Éco, *Modul de formare ca angajare în realitate*, in *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1969, traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu. Cf. de asemenea pertinentele observaţii ale lui Eugen Negrici, in *Figura spiritului creator*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978, pp. 19—21. Omologii în funcţie de acest concept, dintr-o perspectivă socio-critică, între structurile sociale şi structurile operei, pot fi întîlnite şi la

Scanned with OKEN Scanner

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (cu precădere în studiul *Nouveau Roman et réalité)*, Paris, Gallimard, col. „Idées", 1964.

169. Romul Munteanu, *Noul roman francez. Preludii la o poetică a antiromanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 79.

170. Cf. Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, *ed. cit.*, p. 89.

171. Cf. Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977.

172. Cf. Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, *ed. cit.*, p. 88.

173. *Ibidem*, pp. 20—21.

„Relaţia creator-operă" este abordată şi de Eugen Simion, în *Întoarcerea autorului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981.

174. Mallarmé, *Lettre à H. Cazalis*, 4 februarie 1869.

175. La acesta, „Figura" „pomului ce poartă nu frunze ci cuvinte" mărturiseşte despre aceeaşi experienţă a identificării cu lumea (prin vegetal), experienţă *ciclică* a eternei întoarceri, „reînvieri" a cărţii în şi prin lectură: „Obosiţi fiindcă s-au chircit toată iarna, *copacii* dintr-o dată se socotesc înşelaţi. Nu se mai pot stăpîni: *dau drumul cuvintelor, unui val, unei împroşcări de verde.* Încearcă să ajungă la o *înfrunzire completă de cuvinte.* Şi nu-i nimic dacă totul se va orîndui la nimereală! Dar, în realitate, o ordine există. Nici urmă de libertate în această înfrunzire... *Ei aruncă, cel puţin aşa îşi închipuie, cuvinte la întîmplare, aruncă ramuri pentru a agăţa în ele mereu alte cuvinte:* trunchiurile noastre, îşi spun, sînt aici pentru a asuma totul. Se străduiesc să se ascundă, să se cufunde unii în alţii. *Cred că pot spune totul, că pot acoperi pe de-a-ntregul lumea cu cuvinte variate:* dar nu spun decît «copaci»" etc. (subl. ns.) (cf. poemul *Ciclul anotimpurilor*, in Francis Ponge, *De partea lucrurilor*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 31, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin).

176. *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 53 şi 54, *apud* René Passeron, *Poïétique et nature*, in *Recherches poïétiques* II, *ed. cit.*, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

177. René Passeron, *op. cit.*, p. 16.

178. Roland Barthes, *Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques*, in *Le Grain de la voix Entretiens* 1962—1980, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

179. Henri Focillon, *Elogiul mîinii*, in *Viața formelor*, București, Editura Meridiane, 1977, pp. 117, 116, traducere de Laura Irodoiu Aslan, prefață de Dumitru Matei.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

André, Robert, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.

Aristotel, *Poétique et rhétorique*, Paris, Garnier, 1882, traduction de Ch. Émile Ruelle.

J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970

Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, traducere de S. Recevschi.

Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, Editura Univers, 1982, traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile.

Bal, Mieke, *Mise en abîme et iconicité*, in *Littérature*, nr. 29, février 1978.

Barbu, Ion, *Poezii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1970, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) — Suivi *d'Éléments de sémiologie* (1964), Paris, Gonthier, 1964.

Barthes, Roland, *Le Grain de la voix — Entretiens* (1962—1980), Paris, Éditions du Seuil, 1981.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii (Orizont şi stil, Spaţiul mioritic, Geneza metaforei şi sensul culturii)*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, cuvînt înainte de Dumitru Ghişe.

Blaga, Lucian, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977. col. „Restituiri", ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană, prefaţă şi note de George Gană.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, col. „Idées".

Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1969, col., „Idées".

Blanchot, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, col „Idées".

Blanchot, Maurice, *Spaţiul literar*, Bucureşti, Editura Univers, 1980, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin.

Breton, André, *Le Manifeste du surréalisme* Paris, Pauvert, 1962.

Broch, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, col. „Bibliothèque des idées", traduit de l'alemand par Albert Kohn, édition et introduction de Hannah Arendt.

Butor, Michel, *Sur les procédés de Raymond Roussel*, în *Répertoire* I, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, t. 3: *La Phénoménologie de la connaissance*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Charles, Michel, *La Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Charles, Michel, *Bibliothèques*, in *Poétique*, nr. 33, février 1978.

Ciocârlie, Livius, *Realism şi devenire poetică*, Timişoara, Editura Facla, 1974.

Ciocârlie, Livius, *Negru şi alb*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1979.

Colectiv, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972, col. „L".

Colectiv, *Poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu.

Coleetiv, *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 1, 2, Union *Générale* d'Éditions, 1972, col. „10/18".

Colectiv, *Poetică, estetică, sociologie*, Bucureşti, Editura Univers, 1979, antologare, prefaţă şi tabel bibliografic de Vladimir Piskunov.

Colectiv, *Psychanalyse du génie créateur*, Paris-Bruxelles-Montreal, Bordas, 1974.

Colectiv, *Recherches poïétiques*, I, II, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, 1976.

Colectiv, *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975.

Colectiv, *Lexis, Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1975.

Colectiv, *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, Dunod, 1977.

Colectiv, *La Pragmatique, Langue française*, nr. 42, mai 1979.

Colectiv, *La Théorie de la réception en Allemagne, Poétique*, nr. 39, septembre 1979.

Coste, Didier, *Trois conceptions du lecteur*, in *Poétique*, nr. 43, septembre 1980.

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Delacroix, Eugène, *Jurnal*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, antologie, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, col. „10/18".

Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Oswald, Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Eco, Umberto, *Opera deschisă — Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu.

Eco, Umberto, *La Structure absente — Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972.

Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, postfață și note de Cezar Radu.

Einstein, Albert, *Comment je vois le monde*, Paris, Flammarion, 1934, traduit par le Colonel Cros.

Escarpit, Robert, *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette, 1976.

Eyot, Yves, *Genèse des phénomènes esthétiques*, Paris, Éditions sociales, 1978.

Flaubert, Gustave, *Educația sentimentală*, *Trei povestiri*, *Ispitirea sfîntului Anton*, București, Editura Univers, 1982, ediție critică de Irina Mavrodin, vol. 2.

Focillon, Henri, *Viața formelor* urmată de *Elogiul mîinii*, București, Editura Meridiane, 1977, col. „Biblioteca de artă", traducere de Laura Irodoiu Aslan, prefață de Dumitru Matei.

Fónagy, I., *Le langage poétique : forme et fonction*, in *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966, col. „Diogène".

Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit*, Paris, Gallimard, 1930.

Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1967.

Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliqueé*, Paris, Gallimard, 1967.

Genette, Gérard, *Figures* I, II, III, Paris, Éditions du Seuil, 1968, 1969, 1972.

Genette, Gérard, *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Gide, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925.

Gide, André — Roger Martin du Gard; 1968, *Corespondență* (texte alese), București, Univers, 1973, traducere, prefață și note de Angela Cismaș.

Goyet, Francis, *La Preuve par l'anagramme*, in *Poétique*, nr. 46, avril, 1981.

Greimas, A.-J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, Editura Univers, 1978, prefață și traducere de Maria Carpov.

Haedens, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1965.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc.

Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate*, București, Editura Eminescu, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, 1, 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 1973, vol. 1, tradus şi prefaţat de Nicolas Ruwet.

Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, col. „Poétique".

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski.

Jung, C. G., *L'Homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1967, préface et adaptation du Dr. Roland Cahen.

Kofman, Sarah, *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970.

Kristeva, Julia, *Séméiotiké—Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, col. „Tel Quel".

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

Lacan, Jacques, *Écrits* I, II, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 1971, col. „Points".

Laurenţiu, Dan, *Eseuri asupra stării de graţie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976.

Laurenţiu, Dan, *Privirea lui Orfeu, O pogorîre în Maëlstrom*, in *Zodia leului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.

Lecerf, Yves, *Des poèmes cachés dans des poèmes*, in *Poétique*, nr. 18, 1977.

Le Galliot, Jean, *Psychanalyse et langage littéraire*, Paris, Nathan, 1977.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966.

Mann, Thomas, *Tonio Kröger*, in *Moartea la Veneţia*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1965, col. „Biblioteca pentru toţi", traducere de Lazăr Iliescu şi Al. Philippide.

Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Paris, Fasquelle Éditieurs, f.a.

Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, Editura Univers, 1969.

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

Marino, Adrian, *Herméneutique et lecture simultanée*, in *Cahiers Roumains d'études littéraires*, nr. 4, 1977.

Mavrodin, Irina, *Romane fără autor ?* (Observaţii pe marginea Noului Roman), in *Gazeta literară*, nr. 20, 1964.

Mavrodin, Irina, *Reci limpezi cuvinte*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971.

Mavrodin, Irina, *Spaţiul continuu*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

Mavrodin, Irina, *Romanul poetic*, Bucureşti, Editura Univers, 1977, col. „Eseuri".

Mavrodin, Irina, *Moderni, precursori ai clasicilor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, col. „Discobolul".

Scanned with OKEN Scanner

Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1971.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique* II, Paris, Gallimard, 1973, col. „Le Chemin".

Morpurgo-Tagliabue, Guido, *L'Esthétique contemporaine. Une Enquête*, Marzorati-Éditeur Milan, 1960, traduit par Marcelle Bourrette Serre.

Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

Munteanu, Romul, *Noul roman francez. Preludii la o poetică a antiromanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Bucureşti, Editura Univers, 1975.

Nattiez, J. -J., *Pour une définition de la sémiologie*, in *Langages*, nr.35, septembre 1974.

Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977.

Negrici, Eugen, *Figura spiritului creator*, Bucureşti, Editura Cartea Româneacă, 1978.

Normand, Claudine, *Métaphore et concept*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.

Panofsky, Erwin, *L'Oeuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre.

Pater, Walter Horatio, Gilbert Keith Chesterton, T. S. Eliot, *Tradiţie şi talent personal*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Pesch, Edgar, *Pour connaître la pensée de Freud*, Bordas, 1966.

Piaget, Jean, *Epistemologia genetică*, Cluj, Editura Dacia, 1973.

Ponge, Francis, *De partea lucrurilor*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, col. „Orfeu", ediţie bilingvă, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin,

Popper, Karl R., *Logica cercetării*, Bucure ti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981, studiu introductiv şi note de Mircea Flonta, traducere de Mircea Flonta, Alexandru Surdu şi Erwin Tivig.

Proust, Marcel, *Contra lui Sainte-Beuve*, Bucureşti, Editura Univers, 1976, col. „Eseuri", traducere de Valentin şi Liana Atanasiu, prefaţă de Marian Popa.

Proust, Marcel, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, col. „Eseuri", selecţia textelor, traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann, în À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, 1919.

Proust, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954—1961, t. I, „Bibliothèque de la Pléiade".

Ricardou, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

Ricardou, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Richard, Jean-Pierre, *Création de la forme chez Flaubert*, in *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

Richard, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

Ricoeur, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

Ricoeur, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, „Bibliothèque de la Pléiade", texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

Satre, Jean-Paul, *Situations* I, *Essais critiques*, II, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947, 1948.

Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981.

Sincu, Alexandru, *Literatura în perspectivă semiotică*, in *Analiză şi interpretare*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1972.

Starobinski, Jean, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, col. „Idées".

Stendhal, *Scrisori către Pauline*, Bucureşti, Editura Univers, 1975 traducere, prefaţă şi note de Modest Morariu.

Stendhal, *Memoriile unui turist*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, vol 1, 1976, traducere, prefaţă şi note de Modest Morariu.

Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard. Amintiri egotiste*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, traducere şi prefaţă de Modest Morariu.

Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Todorov, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

Valéry, Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

Scanned with OKEN Scanner

Valéry, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957, col. „Idées".

Valéry, Paul, *Cahier B 1910*.

Vodă-Căpușan, Maria, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, col. „Discobolul".

Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Woolf, Virginia, *Eseuri*, București, Editura Univers, 1972, traducere de Petru Creția.

Woolf, Virginia, *Jurnalul unei scriitoare*, București, 1980, traducere de Ștefan Stoenescu.

Zéraffa, Michel, *Roman et société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

Abravanel, Ernest, 73
Alexandrescu, Grigore, 120
André, Robert, 44, 45, 73
Anzieu, Didier, 173, 174
Apollinaire, Guillaume, 17, 181
Apolonius, 104
Arendt, Hannah, 176
Arghezi, Tudor, 175, 176
Aristotel, 32
Artaud, Antonin, 107
Aslan, Laura Irodoiu, 189
Atanasiu, Valentin şi Liana, 177

Bach, Johann Sebastian, 72
Balzac, Honoré de, 35, 41, 54, 113, 137, 154
Barbu, Ion, 75, 94—95, 101, 104, 109—110, 119, 164, 175—176, 178, 180—181
Barthes, Roland, 21, 32, 39, 169, 189
Bataille, Henry-Félix, 107
Baudelaire, Charles, 17, 40, 50, 145
Baudinet, Marie-José, 72
Bellour, Raymond, 72
Bergson, Henri-Louis, 117
Blaga, Dorli, 175
Blaga, Lucian, 94, 175
Blanchot, Maurice, 9, 20, 35, 53, 79, 90, 107, 169, 172, 176—177, 185—186
Blumenkranz-Onimus, Noëmi, 72
Bohr, Niels, 115
Boileau, Nicolas, 48
Borges, Jorge Luis, 77, 186
Bosseur, Dominique, 72
Bosseur, Jean-Yves, 72
Broch, Hermann, 97, 101, 176—177

Caillois, Roger, 159—160
Camus, Albert, 88, 186
Carpov, Maria, 175
Cassirer, Ernst, 23
Cazalis, Henri, 152, 187, 189
Cerna, Panait, 120
Chabert, Pierre, 72
Charles, Michel, 26
Chateaubriand, François-René de, 51, 54
Ciocârlie, Livius, 178, 179
Ciorănescu, Alexandru, 175
Collet, Louise, 80, 174

Delacroix, Eugène, 186
Delille, abatele, 56
Demeny, Paul, 179
Derrida, Jacques, 39, 46, 105—107, 178
Desnos, Robert, 38
Dickens, Charles, 41
Dostoievski, Fiodor Mihailovici, 50, 95
Dubuffet, Jean, 165
Ducrot, Oswald, 26

Eco, Umberto, 39, 43, 61, 105, 178, 188
Einstein, Albert, 93, 114, 117—120, 125, 142, 154, 180
Eliot, T. S., 75
Ellenberger, H. F., 174
Eminescu, Mihail, 95—96, 104, 120

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca ... Sibiu

Endox, 104
Euclid, 119

Flaubert, Gustave, 32—33, 35—36, 39—40, 43, 50, 57, 73, 77—80, 93, 100—101, 110, 117, 123, 141, 148, 157, 160, 164, 170, 174, 177, 182
Flonta, Mircea, 180
Focillon, Henri, 169, 189
Freud, Sigmund, 131—133, 174

Gană, George, 175
Geblesco, Nicole, 72
Genette, Gérard, 43
Gide, André, 10, 41, 73, 108, 121
Goldmann, Lucien, 39, 188
Greimas, A.-J., 175
Guillaumin, Jean, 171
Guillerme, Jacques, 72
Guiomar, Michel, 72

Haedens, Kléber, 174
Hăulică, Cristina, 27, 186
Hofmannsthal, Hugo von, 97—98, 101, 110, 176—177
Homer, 63
Hugo, Victor, 145

Iliescu, Lazăr, 179
Ionescu, Cornel Mihai, 178, 188
Izambard, Georges, 179

Jauss, Hans Robert, 48
Jean, Raymond, 184

Kafka, Franz, 177, 185
Kant, Immanuel, 115
Keats, John, 103
Kepler, Johannes, 118
Kerenyi, Karl, 72
Klee, Paul, 13
Kofman, Sarah, 77, 133—134, 181
Kohn, Albert, 176
Kristeva, Julia, 9, 27, 40, 107 151—156, 186—188

Lacan, Jacques, 132, 151
Lamartine, Alphonse de, 104—105, 110, 113, 154
Lanson, Gustave, 50
Laurenţiu, Dan, 179
Lautréamont, 36, 40, 43, 102, 108, 154—157
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 118
Leonardo da Vinci, 92, 115, 181
Lévi-Strauss, Claude, 28
Liebig, Justus von, 180
Litto, Victor del, 73
Loeve-Veimars, 56
Lovinescu, Eugen, 119—120, 176, 178, 181

Mach, Ernst, 180
Macherey, Pierre, 22, 27
Mallarmé, Stéphane, 15, 35, 40, 43, 74—75, 79, 95, 98, 100—101 104—110, 113, 117, 137, 144—146, 148—149, 152, 154, 156—158, 163—164, 175, 177—179, 184—185, 187, 189
Malraux, André, 88
Mann, Thomas, 110—112, 117, 179
Marino, Adrian, 27
Martin Du Gard, Roger, 137, 174
Matei, Dumitru, 189
Mavrodin, Irina, 27, 72—73, 173, 176—177, 179—182, 186, 189
Meschonnic, Henri, 130, 132—134, 181—182, 188
Morariu, Modest, 73
Molino, J., 23—24
Morand, Paul, 50
Moréas, Jean, 175
Mouquet, Jules, 179
Munteanu, Romul, 156, 186, 189
Murgu, Mihai, 171
Musil, Robert, 177
Musset, Alfred, de, 145

Napoleon Bonaparte, 51
Nattiez, J.-J., 23—24, 27—28

Scanned with OKEN Scanner

Negrici, Eugen, 157, 188—189
Nerval, Gérard de, 104
Newton, Isaac, 118
Nodier, Charles, 95
Noii Romancieri (Noul Roman), 43, 135, 156
Normand, Claudine, 180
Novalis, 32, 95, 104

Passeron, René, 23—28, 30, 166—168, 189
Philippide, Alexandru, 179
Planck, Max, 118, 180
Poe, Edgar Allan, 110, 164
Ponge, Francis, 160, 189
Popa, Marian, 177
Popper, Francis, 72
Popper, Karl R., 115—116, 120, 122, 126, 1780
Proust, Marcel, 17, 35, 43, 50, 52, 62, 73, 82, 84,—91, 93, 99—100, 104, 110, 113, 117, 132, 139, 141, 144, 147, 166, 171—173, 177, 181—184
Prudhommeau, Germaine, 72

Racine, Jean, 56
Renéville, Rolland de, 179
Ricardou, Jean, 9, 15, 26, 42, 107, 135, 139
Richard, Jean-Pierre, 171, 178
Riffaterre, Michael, 21, 27
Rilke, Rainer Maria, 100, 105, 109, 117, 177
Rimbaud, Arthur, 34, 36, 40, 43, 80, 98, 102, 108, 110, 112, 130—131, 137, 142, 144—146, 157, 175, 177, 180—181, 183—184
Robbe-Grillet, Alain, 77, 114, 126 180

Sainte-Beuve, Charles-Augustin 50, 63, 88, 100, 177
Saint-Exupéry, Antoine de, 88
Sartre, Jean-Paul, 35, 181
Schileru, Eugen, 179
Schlegel, Friederich, 32
Scriabine, Marina, 72
Sévigné, Doamna de, 59
Shakespeare, William, 63, 77
Simion, Eugen, 189
Sollers, Philippe, 74, 107
Souriau, Étienne, 72
Spinoza, Baruch, 80
Staël, Doamna de, 52, 54, 59
Stănescu, Nichita, 157
Stendhal, 32—33, 36, 39, 43—61, 73, 128—129, 135, 138—139, 141, 147—148
Surdu, Alexandru, 180

Tamba, Akira, 72
Tel Quel, 21, 39, 60, 74, 137, 188
Tivig, Erwin, 180
Todorov, Tzvetan, 26, 64, 72—73, 182
Tolstoi, 95
Valerian, I., 180
Valéry, Paul, 10, 14, 24, 26—27, 29—32, 38, 41, 61—74, 77, 81, 92, 94, 101, 114—115, 120—121, 127, 133, 141, 149, 160, 174, 177, 181—182, 184—186
Verlaine, Paul, 35, 102
Vigny, Alfred de, 145
Villemain, Abel-François, 56
Villiers, André, 72
Voltaire, 51
Vulpescu, Romulus, 175, 180
Woolf, Virginia, 13, 93

Zéraffa, Michel, 39, 72, 189
Zimmermann, Francis, 72
Zola, Émile, 123, 137, 174

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

La poïétique *et* la poétique sont vues ici dans leur *différence*, pour être proposées comme une poïétique/poétique, rapport où la différence, maintenue, est perpétuellement transgressée.

C'est une tentative de dynamiser, par leur mise en une relation dialectique, deux concepts qui réfèrent, chacun à sa manière, à une épistémologie de l'écriture en tant que praxis.

Une fois cette prémisse posée, il s'ensuit que d'autres concepts avec lesquels on opère seront dynamisés de par leur réunion en couples antinomiques qui tendent à résoudre leur statut paradoxal au niveau d'un nouveau concept.

Nous n'explorons pas les deux domaines (la poïétique, la poétique) en nous situant sur les positions du théoricien et du critique littéraire placé *à l'extérieur* de l'espace où l'oeuvre est créée dans sa matérialité même, et qui ne vient qu'après coup pour dénombrer, mesurer, comptabiliser, classifier tout ce qui relève de ce processus et de son produit, en assumant ses découvertes par une démarche qui les coupe de leur source première.

Notre recherche, *tout en maintenant en tant que terme de référence ce genre de démarche*, pour valider, dans cette autre perspective également, ses propres résultats, procède *de l'intérieur*, en se situant sur les positions du théoricien et du critique littéraire qu'est l'écrivain lui-même au cours du processus par lequel il instaure son oeuvre. Il s'agit, dans ce cas, d'un écrivain qui, dans un certain moment de l'histoire littéraire (que nous tentons d'approximer à partir des données fournies par la littérature française, qui nous semble exemplaire sous ce rapport), prend conscience de manière *discursive* de sa propre pratique créatrice.

Nous décrivons donc, en assumant *la perspective de l'écrivain*, une relation qui est encore insufisamment explorée de façon quelque peu systématique: la poïétique vue dans son ouverture sur la poétique, celle-ci en tant qu'émanation d'une poïétique. Le sujet qui regarde ici c'est l'écrivain qui est et qui sait qu'il est (qu'il se situe) dans un *dedans-dehors* : dans le processus par lequel il instaure son oeuvre, et dont il prend conscience à travers un discours théorique qui est sa construction à lui.

Scanned with OKEN Scanner

C'est dire que nos anciens livres — ceux de poésie tout comme ceux de théorie et de critique littéraire — entrent en dialogue avec celui-ci, vers lequel, par de multiples voies, ils nous ont menée.

En nous plaçant dans un lieu d'où nous essayons de comparer, de confronter notre propre expérience à celle de plusieurs autres créateurs, donc dans un lieu de généralisation qui nous interdit d'avoir recours à un discours métaphorique, discontinu, nonsynthétique, discours à travers lequel on ne saurait communiquer qu'une expérience de création individuelle, irréductible à une autre, nous avons assumé un (méta)discours conceptualisé, qui tend à la systématisation, en lui intégrant la connaissance de type métaphorique communiquée par les (méta)discours particuliers que nous avons pris en considération. Nous avons donc accordé à des métaphores récurrentes — décelées dans un corpus hétérogène, émanant de plusieurs auteurs —, identiques ou sensiblement proches, un statut conceptuel.

Nous avons, d'autre part, envisagé la poïétique/poétique en tant que coïncidence des deux termes dans l'immanence même de l'oeuvre. Coïncidence visée où non par l'écrivain, et à travers laquelle, à la faveur des multiples modalités de la « mise en abyme », le lecteur collabore à la production de l'oeuvre, au processus par lequel une poïétique (l'action qui instaure l'oeuvre) devient une poétique (un dire sur le faire qui instaure l'oeuvre).

Nous assignons donc aussi à ce couple conceptuel poïétique/poétique une acception qui peut le transcrire en tant que triade: poïétique/poétique/ „poïétique", la reprise du premier terme, mais entre guillements, voulant désigner l'acte (différent, pour nous, vu sa spécificité distincte, de celui qu'indique le premier terme) par lequel l'oeuvre se réalise au cours de la lecture, „dans et pour le monde" (Blanchot). On peut donc attribuer à ce lecteur hypothétique un rôle symétrique (mais non pas de nature identique) par rapport à celui de l'artiste, rôle qui pourrait faire l'objet d'une „poïétique". Celle-ci décrirait la relation du lecteur avec l'oeuvre en train de se réaliser pendant l'acte de la lecture. Mais l'écrivain lui-même est, à sa manière spécifique, „lecteur", car l'acte par lequel il instaure son oeuvre se définit aussi

Scanned with OKEN Scanner

en tant que „lecture" du grand „Texte" de l'histoire et du monde (y compris de l'art) dans ses modalités infinies.

Pour certains théoriciens, les rôles sont interchangeables: l'écrivain (l'artiste) c'est le lecteur, le lecteur c'est l'écrivain (l'artiste). La relation est mise en une équation formellement inattaquable: „Écrire c'est se faire aussitôt lecteur. Lire c'est se faire aussitôt écrivain" (Ricardou). Indubitablement, à l'origine de ce genre d'affirmations on doit chercher aussi un certain besoin d'imposer de façon polémique un nouveau mode de penser la littérature, qui va de pair avec les changements survenus dans la production même de la littérature (tout d'abord dans la production au sens fort du terme, ce qui pour nous est synonime du faire de l'auteur). Formalisée et radicalisée de la sorte (écrire = lire, lire = écrire), l'idée s'impose et se retient plus facilement. Symétriques, lapidaires et précises telles des formules de géomètre, des phrases comme celles que nous venons de citer circuleront davantage et ne tarderont pas de devenir de véritables clichés, des vérités (presque) unanimement admises et que personne (ou presque) ne met plus en question (pour un certain temps du moins). Somme toute, ce sont là des vérités qui, extraites de leur premier contexte, disent autre chose, en faussant l'idée initiale: pour Ricardou, pour Kristeva, etc., cette identification de l'action d'écrire à l'action de lire (et vice versa) ne se situe pas au niveau ontologique (du moins ils n'affirment cela nulle part), mais uniquement au niveau d'un mécanisme apparent, contrôlable par le moyen d'un opérateur commun, „le dialogue des textes", „l'intertextualité", mécanisme dont la description peut d'ailleurs nous être grandement utile dans la connaissance d'une phénoménologie de l'acte d'écrire et, respectivement, de l'acte de lire.

Ce livre voudrait donc aussi inviter à la dé-construction de quelques-uns des clichés qu'a imposés la réflexion actuelle sur la littérature, et cela en vue de les investir d'un sens nouveau, celui qu'impose une recherche faite dans la perspective de l'étude du comportement par lequel le créateur instaure son oeuvre, de même que de la relation spécifique qui s'établit entre ces deux termes: le créateur, l'oeuvre en train de se faire.

Scanned with OKEN Scanner

Il veut en même temps inviter à la dé-construction (dans le même but et dans la même perspective) de quelques-uns des clichés qui appartiennent à la réflexion traditionnelle sur la littérature. À commencer par la période où a lieu une rupture entre l'„oralité" et la „scripturalité", entre une écriture de type „représentatif", „expressif" et une littérature de type „productif" (époque où, selon nous, la poïétique tend pour la première fois, de manière quelque peu cohérente, à se constituer en science), un nombre toujours croissant de concepts avec lesquels opérait la réflexion traditionnelle sur la littérature acquièrent de nouveaux contenus, à la suite de l'interrogation soutenue à laquelle la littérature est soumise par les écrivains eux-mêmes.

C'est maintenant que commence, et se réalise, une sorte de dépouillement de l'écrivain — non seulement consenti, mais aussi provoqué et hâté par celui-ci —, qui se retrouve privé de tout ce qui avait constitué (surtout au cours de l'âge romantique et à partir de lui) son „individualité" et sa prérogative de „créateur" (de „genie" et de „démiurge"). Son statut ontologique subit une véritable mutation, une fois amorcé ce changement: le regard de l'écrivain ne va plus à l'oeuvre (ou plutôt: uniquement à l'oeuvre), mais (surtout) au faire de l'oeuvre. L'oeuvre reste son but , mais non pas unique puisque doublé d'un autre: la science du faire de l'oeuvre.

Tout un système conceptuel se modifie juste dans la mesure où l'écrivain prend conscience du fait que son oeuvre est le produit d'un *travail*, qu'elle est une valeur créée par un travail, par un travail dont il voudra décrire le spécifique (dans sa phénoménologie mais souvent aussi dans son essence). L'idée de travail, d'activité, de praxis commence à prévaloir par rapport à celle — qui avait eu, à l'âge romantique de la littérature, une priorité absolue dans l'approche pratiquée autant par les critiques et historiens littéraires, que par les écrivains eux-mêmes — de génie, talent, vocation, inspiration. L'oeuvre est toujours davantage censée être ce qu'elle est fonction de ce qu'est le travail que l'on y a investi. C'est fonction du spécifique de ce travail que nous avons tenté nous aussi de déterminer le spécifique de l'oeuvre d'art en tant que telle.

Scanned with OKEN Scanner

Le corpus sur lequel nous avons de préférence poursuivi nos lectures est constitué par la métalittérature écrite par le créateur de littérature: journaux, correspondance, toutes autres sortes de notes concernant le faire de l'oeuvre, interviews, essais, etc., autrement dit tout texte qui communique des données positives de poïétique, autant dire une observation directe portant sur une expérience immédiate, concrète, du sujet engagé dans l'acte créateur et qui, à la fois, veut le décrire de par un effort spécifique d'introspection. Nos résultats procèdent pourtant aussi d'une recherche qui s'est appliquée aux oeuvres littéraires elles-mêmes, surtout dans la mesure où elles ont aussi une dimension métalittéraire. Les écrivains auxquels on s'est rapporté figurent pour nous parmi les initiateurs et les constructeurs de poïétiques/poétiques qui finissent par se constituer en une POÏÉTIQUE/POÉTIQUE globale pouvant être assumée en tant que „moderne" par les dernières décennies.

Ce livre veut par conséquent confronter avec ses propres commencements — qui ne doivent pas être limités à une certaine date, mais doivent être vus en tant que succession, chaque oeuvre étant un nouveau point de départ — la nouvelle science de la littérature instituée par notre époque. Emportée par le mouvement toujours plus décidé qui est en train de la constituer, elle semble parfois avoir oublié — ou ignorer de manière délibérée — ses origines, les sources qui l'ont nourrie à tel ou tel autre moment, et qui d'ailleurs ne cessent pas de la nourrir.

Le spécifique de la littérature, aujourd'hui tellement contesté par l'orientation pragmatique de la recherche littéraire, existe-t-il pourtant et malgré tout?

Si une lecture poétique, „ immanente" (le terme n'a de sens que si on le comprend d'une manière relative) de l'oeuvre semble ne pas avoir été capable de donner à cette question une réponse quelque peu satisfaisante, peut-être faut-il aussi établir un contact avec la littérature par l'intermédiaire d'une lecture „poïétique". Et ce n'est qu'alors, peut-être, que cette voie—qui, semblait-il, ne menait plus nulle part—s'ouvrira tout à coup sur un lieu toujours intact, toujours autrement offert à une nouvelle connaissance.

Scanned with OKEN Scanner

TABLE DES MATIÈRES

ARGUMENT 7

Première partie. LE FAIRE ET/OU LE DIRE SUR LE FAIRE.... 13

Commentaires, notes 26

Deuxième partie. POÏÉTIQUE/POÉTIQUE ET DIACHRONIE 29

L'entrée dans l'histoire..... 30
Oralité et scripturalité: le moment de „rupture" Stendhal..... 42
À la recherche d'un nom et d'un statut propres..... 61
Commentaires, notes..... 72

Troisième partie. LA „MAIN QUI ÉCRIT" ou LES MODES DE L'IMPERSONNALISATION CRÉATRICE..... 75

L'impersonnalisation créatrice, concept central d'une poïétique/poétique 76
„Un hymen exquis" 77
L'impersonnalisation en tant que rapport synestésique (d'analogie) entre l'espace existentiel et l'espace scriptural..... 81
Moi biographique/moi impersonnel (créateur)..... 88
Le „décolage" proustien 90
L'approche psychanalytique 91
Lyrisme et impersonnalisation..... 93
La „dissémination": un mode de l'impersonnalisation..... 105
L'impersonnalisation du moi créateur: une loi du processus créateur 109
L'impersonnalisation en tant qu'état objectif-subjectif..... 113
L'impersonnalisation dans le processus de création scientifique: „étonnement", „désir", „fusion" (Einstein)..... 114
Le moi créateur dans l'histoire et la société..... 123
Fluctuations terminologiques 130
L'impersonnalisation et la „problématique des intentions"..... 132
Impersonnalisation, inspiration, fabrication poétique..... 135
Le sujet zérologique (le non-moi paragrammatique)..... 151
Isomorphismes de structure entre les modes de l'impersonnalisation comme „texte" et le „texte" socio-culturel-historique.
L'impersonnalisation comme aliénation/désaliénation..... 154
Le rapport action artistique/matériau/oeuvre..... 158
Commentaires, notes..... 171

Bibliographie 191

Index des noms cités 189

Résumé 201

Table des matières 206

Cuprins 207

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ARGUMENT 7

Partea întîi. A FACE ŞI/SAU A SPUNE DESPRE A FACE.... 13

Comentarii, note 26

Partea a doua. POIETICĂ/POETICĂ ŞI DIACRONIE..... 29

Intrarea în istorie..... 30

Oralitate şi scripturalitate: momentul de „ruptură“ Stendhal 42

În căutarea unui nume şi a unui statut propriu..... 61

Comentarii, note..... 72

Partea a treia. „MÎNA CARE SCRIE“ sau MODURILE IMPERSONALIZĂRII CREATOARE 75

Impersonalizarea creatoare, concept central al unei poietici/poetici 76

„Nuntirea miraculoasă“..... 77

Impersonalizarea ca raport sinestezic (de analogie) între spaţiul existenţial şi cel scriptural..... 81

Eu biografic / eu impersonal (creator)..... 88

„Decolarea“ proustiană..... 90

Abordarea psihanalitică..... 91

Lirism şi impersonalizare..... 93

„Diseminarea“ ca mod al impersonalizării..... 105

Impersonalizarea eului creator: o lege a procesului de creaţie.. 109

Impersonalizarea ca stare obiectiv-subiectivă..... 113

Impersonalizarea în procesul de creaţie ştiinţifică: „uimire“, „dorinţă“, „contopire“ (Einstein)..... 114

Eul creator în istorie şi societate 123

Fluctuaţii terminologice..... 130

Impersonalizarea şi „problematica intenţiilor“ 132

Impersonalizare, inspiraţie, fabricaţie poetică..... 135

Subiectul zerologic (non-eul paragramatic)..... 151

Scanned with OKEN Scanner

Izomorfisme de structură între modurile impersonalizării ca „text" şi „textul" socio-cultural-istoric. Impersonalizarea ca alienare/dezalienare 154
Relaţia acţiune artistică/material/operă 158

Comentarii, note 171

Bibliografie 191
Indice de nume 198
Résumé 201
Table des matières 206
Cuprins 207

Biblioteca [illegible]
și [illegible]

Bibloteca de limbi c asice
și moderne
Sursa
Prețul
11,00

Lector: LAURA IRODOIU ASLAN
Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Bun de tipar: 29. 12. 1982. Coli de tipar: 13.

Tiparul executat sub comanda
nr. 1471 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Această carte vrea să confrunte cu propriile ei începuturi noua „știință" a literaturii instituită de epoca noastră. Poietica și poetica sînt văzute aici în *diferența* lor, spre a fi apoi propuse ca o poietică/poetică, raport în care diferența, menținută, este perpetuu transgresată. E o încercare de a dinamiza, prin punerea lor într-o relație dialectică, două concepte ce referă, fiecare în mod propriu, la o epistemologie a scriiturii ca praxis. Subiectul care privește aici este scriitorul, cel ce se află și *știe* că se află într-un loc specific: în procesul prin care se instaurează opera, discursivizat de însuși cel ce participă la el printr-o practică efectivă.

IRINA MAVRODIN

Irina Mavrodin predă limba și literatura franceză la Universitatea din București. Este doctor în filologie cu teza *Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman* (1971). A publicat volumele de poezii *Poeme* (1970), *Reci limpezi cuvinte* (1971), *Copac înflorit* (1978), volumele de eseuri *Spațiul continuu* (1972), *Romanul poetic* (1977), *Poussin* (1981), *Modernii, precursori ai clasicilor* (1981), precum și traduceri din Doamna de Staël (1967), Camus (1968, 1969), Doamna de Sévigné (1971), Gide (1972), Ponge (1974), Montherlant (1975), Aloysius Bertrand (1977), Genette (1978), Blanchot (1980, Premiul Uniunii Scriitorilor din R.S.R.), Proust (1981) etc.

Scanned with OKEN Scanner